

الإبداع الكويتي ..
والمشروع الطموح

حمد الحمد

حين يفيض الحزن

علي السبتي

من النثر إلى "النثريلة"!

د. عبد الله بن أحمد الفيضي

عبد المحسن الرشيد الشاعر

الواضح حد الجراحة

محمد بسام سرميني

الحدائث في الأدب ..

بين الأحادية والتعددية

د. عيسى الدودي

ملحمة السراب .. سعد الله ونوس بعد

انغساله من الأيديولوجيا

د. خالد حسين حسين

التوحد الإنساني في

"عرائس الصوف"

محمود قاسم

للطفولة بريق جذاب

منى الشافعي

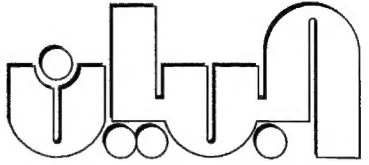
الضحك الهزلي في الفكر الجمالي

د. أحمد طعمة حليبي

من العامية الفصحى

في اللهجة الكويتية

خالد سائلم محمد



العدد 449 ديسمبر 2007

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلساً، قطر: 8 ريالات،
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:
ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد،
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب: 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً
أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العديلية -
الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 -
هاتف الرابطة: 2510602/2518282 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

حمد عبد المحسن الحمد

سكرتير التحرير:

عدنان فـرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

- مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:
- 1- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
 - 2- المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغوياً ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
 - 3- يفضل إرسال المادة محملة على فلاوبي أو CD .
 - 4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
 - 5- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

**LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(449) December 2007**

Editor in chief

Hamad Abdulmohsen Al Hamad

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,

Al Bayan Journal

P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait

Code: 73251 - Fax: 2510603

Tel.: (Journal) 2518286 - 2518282 - 2510602

الإبداع الكويتي والمشروع الطموح حمد الحمد ٤

مفهوم المضحك (الهزلي) في تاريخ الفكر الجمالي د. أحمد طعمة حلي ٦
من قصيدة النثر إلى قصيدة النثرية د. عبد الله بن أحمد الفيفي ١٤

الأكبر الإبداع

عبد المحسن الرشيد.. الشاعر الواضح حد الجراءة محمد بصام سرميني ٢٢

مراءات

”الأقلف“ بين الرواية والسيرة الغيرية د. صابر محمود الحباشة ٣٠
التوحد الإنساني في ”عرائس الصوف“ محمود قاسم ٣٦

مناظرات

الحداثة في الأدب ٠٠ بين الأحادية والتعددية د. عيسى الدودي ٤٢
علماء نوبل ٠٠ لتطوير المناهج العلمية في السعودية عبد الله خلف ٤٨

مروءة

ملحمة السراب ٠٠ سعد الله ونوس بعد انفصاله من الإيديولوجيا د. خالد حسين حسين ٥٠

معايير

من العامية الفصحى في اللهجة الكويتية خالد سالم محمد ٦٨

مصر

حين يفيض الحزن علي السبتي ٧٢
يا حصرة في فؤادي إبراهيم الأسود ٧٤
قفل حديدي محمد الصاوي ٧٦
سميتها ليلى محمود أمين ٧٨

أحاديث

للطفولة بريق جذاب منى الشافعي ٨٠
تكوين أفراح فهد الهندال ٨٤

منا

ولتحي الحرية محمد بنعبود ٨٦
صباح (قبّاري) المنور محمد عطية محمود ٩٠
الرجل الذي يتلاشى جمال مشاعل ٩٤

بعض هذه المواد نشرت بدعم من ”صندوق الكويت لدعم الإبداع“

كلمة البيان

الإبداع الكويني والمثرو في الطموح

بقلم: حمد الحمد

في مقابلة أجريت مع أحد كتاب السيناريو المشهورين عربياً، ذكر بأنه بدأ حياته الإبداعية ككاتب قصة قصيرة، وانتشى فرحاً عندما صدرت له أول مجموعة قصصية، لكن بعد فترة من الوقت أُصيب بخيبة أمل كبيرة حيث اكتشف عندما راجع الموزع بأنه لم يبع من تلك المجموعة القصصية سوى عشر نسخ وبقيّة النسخ مرتجعة، طبعاً كانت خيبة أمل كبيرة ومؤشر للفشل، إلا أنه فجأة تحقق الحلم عندما اطلع أحد المنتجين على القصص القصيرة التي تتضمنها المجموعة وحول إحداها إلى حلقة تلفزيونية نالت الإعجاب، ومن تلك اللحظة تحول الفشل إلى نجاح كبير، عندما انتقل من عالم كتابة القصة القصيرة إلى كتابة السيناريو الذي حقق فيه ما كان يحلم به.

ذكرت تلك الواقعة لأدلل على معاناة المبدعين من كتاب القصة القصيرة أو الرواية أو حتى المجموعات الشعرية، حيث المعاناة الكبرى

وهي التوزيع والانتشار، التوزيع يحتاج إلى شركات متخصصة لها أساليب متطورة، ولها أيضاً رؤية إعلامية تتوافق مع الإعلام الحديث.

العمل الإبداعي هو منتج، يحتاج إلى دعاية وإعلان وتوزيع وإلا سيبقى حبيس الأدرج أو الأرفف ولن يصل إلى الهدف وهو القارئ.

في رابطة الأدباء يعاني معظم الأعضاء من هذه المعضلة التي هي من أحد أسباب عدم انتشار الإصدار الكويتي، وعدم وصوله للقارئ محلياً وعربياً.

لهذا فنحن في رابطة الأدباء بصدد القيام بمشروع يتعلق بهذا الخصوص ونعتقد عليه آمالاً كبيرة وهو حتماً سيساهم في تخطي الكثير من الصعوبات، ونحن الآن في المراحل الأولى منه ونتعاون بشأنه مع مؤسسات كبرى في الكويت وقد تجاوزت مع مقترحنا، ولكن في مقالة أخرى سنقدم إيضاحات أوسع. آمالنا كبيرة في تحقيق هذا المشروع الذي سيؤسس لخطوات طموحة في إعادة الاعتبار للإصدار الإبداعي الكويتي ورسم حلقة اتصال ثانية بينه وبين القارئ.

نتمنى أن يرى المشروع الطموح النور قريباً، وسنعلن عنه ليكون أحد إنجازات رابطة الأدباء والتي نسعى لتحقيقها.

دراسات

مفهوم المضحك (الهزلي)

في تاريخ الفكر الجمالي

بقلم: د. أحمد طعمة حلبى
(سورية)

قبل أن نخوض في مناقشة مفهوم المضحك لدى علماء الجمال والفلاسفة، لا بد أن نتطرق إلى مفهوم القبيح وعلاقته بمفهوم المضحك. لأن القبح هو الأساس الذي يقوم عليه مفهوم المضحك - كما سنرى لاحقاً - فلا إضحاك إلا بوجود شكل قبيح ينبئ بنشوز أو خرق ما. وقد اتفق معظم علماء الجمال على أن القبيح هو المفهوم المقابل للجميل، فإذا كان الجميل يعني الانسجام والتناسب والتوازن، فإن القبيح بالمقابل يعني الإخلال والتنافر وعدم الانسجام. وإذا كان الجميل يشعرنا بالرضا تجاهه، فإن القبيح يشعرنا بالنفور والتقزز.

فباومغارتن، أول من اظهر مصطلح الإستطيقا (علم الجمال) إلى الوجود، يرى أن الجميل والقبيح مفهومان متقابلان أو متضادان. يقول باومغارتن في كتابه (الميتافيزيقيا): "إن ظهور الكمال أو الكمال الواضح الذوق بمعناه الضيق هو الجمال، والنقص المقابل هو القبح، ومن ثم فإن الجمال - بهذه المثابة - يُمتع الناظر، والقبح - بهذا الشكل - يبعث الضيق"^١.

أما ليسينغ، فهو لا يكتفي بأن يعرف القبيح بالمتنافر وحسب، بل يؤكد أيضاً أن استخدام القبيح في الفن هدفه إظهار الجميل وتعزيزه^٢. ويرى هيغل أن الشيء القبيح هو ذلك الذي يناقض الخصائص

يعالج شارل لالو قضية القبح في الفن، فيرى أن "القبح في الفن ليس فقط غياب التناسق، ولكنه موقف سلبي، أو معاد للتناسق، هو عدم تناسق يتنشر في المكان الذي نتظر أن يكون، أو يجب أن يكون منسجماً متنسقاً. وهناك فرق كبير بين سطر من النثر، وبين نلعر مثلث.

بالوقت نفسه زهيد الثمن، وبين صورة فوتوغرافية فاسدة، وصورة محفورة حفراً رديئاً. بين ثوب بغير زي يرجع تاريخه إلى جيلين، وثوب تغير زيّه، يعود تاريخه إلى سنتين ٧. ويضيف لالو: "وعلى هذا النحو، فلكي تكون الطبيعة قبيحة، يجب أن تبدو أنها أخطأت هدفاً ما، وأن تنههما، إلى حد ما لا شعورياً، بأنها فشلت في تطبيق صياغة فنية ملازمة، والتي بدونها تكون لا جمالية. والقبح في الطبيعة هو مبدئياً المسخ الأعجوبي ٨.

ويرى ولتر ستيس أن "القبح هو غير الجميل، أو هو غياب الجمال ٩. والقبح يثير البغض والكراهية والألم والنفور ١٠. فالقبح هو كل ما ينفر، وكل ما يثير أماً وكدرًا وانزعاجاً على الصعيد النفسي.

وإذا كان معظم علماء الجمال والفلاسفة قد اتفقوا على أن القبح هو ما يشعر بالنفور وعدم الانسجام، فإنهم قد اختلفوا حول نسبة القبح، وجمالية القبح، أو عدم جماليته.

ويرى تشيرنيشفسكي أن القبح هو الشيء الذي لا ينبتنا بالحياة ولا بتطورها الموفق ٤. ويضيف: "يبدو لنا قبيحاً كل ما هو أخرق، أي كل ما هو ممسوخ إلى حد ما، وفق مفاهيمنا التي تبحث دائماً عن وجه الشبه بالإنسان...، إن شكل التمساح والحدود والصلحفة والضفدع يذكرنا بالثدييات، ولكن بشكلها البشع، المشوه، الأخرق. ولهذا السبب فالحدود والصلحفة بشعان ٥. نقول هنا: إن المثال الذي يضره تشيرنيشفسكي للقبح مثال خاطئ، إذ إن المقارنة بين الشيء الجميل والشيء القبح يجب أن تكون بين شيئين من جنس واحد، فليس صحيحاً أن يكون جنس التماسيح أو جنس الحدودات قبيحاً، بل القبح من التماسيح أو الحدودات ذلك الذي يشد شكله عن شكل جنس التماسيح أو الحدودات. ولا يمكن المقارنة بين جنس الإنسان وجنس الحيوان، واستنتاج القبح - من ثم - في الحيوان.

ويرى كروتشه أن للقبح درجات ومراتب، فهناك القبح جداً، وهناك القبح القريب من الجمال ٦.

ويعالج شارل لالو قضية القبح في الفن، فيرى أن "القبح في الفن ليس فقط غياب التناسق، ولكنه موقف سلبي، أو معاد للتناسق، هو عدم تناسق يتنشر في المكان الذي نتظر أن يكون، أو يجب أن يكون منسجماً متنسقاً. وهناك فرق كبير بين سطر من النثر، وبين شعر منثور. بين أثار ينم عن ذوق سليم، هو

وبعبارة أخرى: هل القبيح فنياً نوع من أنواع الجميل ؟ وهل يمكن أن يُعدَّ جميلاً التمثال الذي يصور شيئاً قبيحاً ؟

يفصل هيغل بين قيمة القبيح وقيمة الجميل، ويرى أن القبح في الأشياء أمر نسبي ” فالعمل مهما كانت الأشياء التي يحكيها قبيحة، فإنها لا تجعل العمل نفسه قبيحاً، لأن العمل الفني يتمتع بقيمة جمالية منفصلة عن جمال الشيء أو قبحه ” ١١.

ويشير كروتشه إلى نقطة مهمة حين رأى أن القبح إذا كان كاملاً: ” أي ليس فيه أي عامل من عوامل الجمال، فإنه سيكف - لنفس هذا السبب - عن أن يكون قبيحاً، لأنه سيفقد التعارض الذي هو علة وجوده ” ١٢. أي: إن القبح لديه نسبي، فإذا فقدَّ القبيح الدرجة التي تميز الجميل عنه، فقدَّ صفة القبح، وخرج عن كونه قبيحاً.

ويذهب ولتر ستيس إلى أبعد من ذلك، حين أكد أن القبيح نوع من أنواع الجميل، وليس مضاداً له. يقول: ” وسوف نرى أن نظريتنا عن القبح تتضمن النتيجة القائلة بأن القبح ليس هو الضد للجميل، بل هو على العكس نوع من أنواعه. إنه نوع من الانطباع الإستاطيقي، وكل انطباع إستاطيقي بما هو كذلك جميل ” ١٣.

إذن انقسم الفلاسفة وعلماء الجمال الغربيون إلى فريقين فيما يخص جمالية القبيح أو عدم جماليته: الفريق الأول يرى أن القبيح مضاد للجميل، فإذا كان الجميل

يتصف بالانسجام والتناسب والتوافق والتوازن، فإن القبيح يتصف بالتناظر وعدم التوافق ويشعرنا بالتقزز والألم، فالقبيح كما يقول جبروم ستولنيتز: ” ما يثير تأمله الإستطقي أما أو كدراً ” ١٤. أما الفريق الثاني فيرى أن القبيح ليس مضاداً للجميل، بل إنه ليس هناك قبح في الأساس، وما هو قبيح في الطبيعة قد يكون جميلاً في الفن، يقول زكريا إبراهيم: ” إن ما نسميه في الطبيعة قبحاً قد يصلح لأن يكون موضوعاً جميلاً للفن، وإلا، فهل يقلُّ الشحاذون الذين رسمهم موريلو جمالاً ودقة وصناعة، عن العذارى الحسنات اللاتي صُوِّرن بريشته الساحرة ؟ ” ١٥.

ولا يخرج معنى القبح لدى المتصوفة والفلاسفة العرب المسلمين عن معناه لدى نظرائهم الغربيين، فابن الدِّبَّاغ يشير إلى النفور الذي يحصل عند مشاهدة نبات ما قد ذبل وذهبت نضارته. هذا على مستوى القبح الحسي، أما على مستوى القبح المعنوي، فيشير أيضاً إلى النفور الذي يحصل عند مشاهدة إنسان قد فقد عقله. يقول ابن الدِّبَّاغ: ” وكذلك تنفر النفس أيضاً عن جسم النبات إذا ذهبت نضارته وصوحت غضارته، وانعكست صورته فصار حطاماً . بل تنفر عن الصورة الأدمية إذا ذهب عنها رونق العقل فأظلمت، كمن غلب على مزاجه المألخوليا، ولو كانت تلك الصورة محبوبة قبل ذلك، وتنفر عن كل صورة ناقصة الخلق أو مشوهة ” ١٦.

إن القبح "ليس قبحاً في الأصل، بل هو جمال، ولكن من نوع خاص. أي إنه جمال على صعيد الوظيفة، حيث يُظهر جمال الجميل، ولولاه لما كان للجمال ذلك الظهور"^{١٩}.

وصفوة القول: إن مسألة القبح والجمال تتغير من زمن لآخر، ومن شعب لآخر، فما قد أعده أنا جميلاً، قد يراه غيري قبيحاً، وكثير من الأعمال الفنية قد تلقى رواجاً لدى أمة من الأمم، وقد تلقى نفوراً لدى أمة أخرى. غير أن هنالك حداً أدنى وحداً أعلى للقبح، وعلى هذا فالأمر نسبي.

إن مفهوم المضحك ينشأ من خلال وجود الظاهرة القبيحة، التي تعمل على إثارة الضحك فيها، من خلال التناقض والتشويه وعدم الانسجام الموجود في تلك الظاهرة فالهدف الأساسي من الضحك هو محاولة التخلص من القبح أو الظاهرة القبيحة، والتبرؤ منها، والنأي بالنفس عنها، وتطهير المجتمع منها.

ولنعد الآن إلى الفلاسفة وعلماء الجمال لنستعرض آراءهم حول مفهوم المضحك.

لقد رأى أرسطو، لدى تعريفه الملهة، أن الهزلي هو تشويه ونقص في الطبيعة، بغير ألم ولا ضرر. يقول معرفاً الملهة: هي "محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي، الذي هو قسم من القبح. إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير ألم ولا ضرر"^{٢٠}. نستشف من هذا الكلام أن المضحك لا ينشأ إلا مع وجود ظاهرة قبيحة، يحاول المضحك

إذا كان معظم علماء الجمال والفلاسفة قد اتفقوا على أن القبح هو ما يلفت بالنفور وعدم الانسجام فإنهم قد اختلفوا حول نسبة القبح، وجمالية القبح، أو عدم جماليته.

وكذلك يرى لسان الدين بن الخطيب القبح في التناظر وعدم الانسجام. يقول: "إن النفس إنما تحب الملائم على الجملة، وهو معنى الخير، وتكره المناظر، وهو معنى الشر. ولا خير كالوجود، ولا شر كالعدم"^{١٧}. إن ابن الخطيب هنا يقابل بين الملائم والمناظر، بين الخير والشر، وكل ما هو غير ملائم، أي منافر، فهو قبيح.

ولما كان الكمال يشكل شرطاً أساسياً من شروط تحقق الجميل لدى هؤلاء المتصوفة والفلاسفة العرب المسلمين، فقد عدا القبح ناشئاً عن عدم تحقق الكمال. لقد رأى هؤلاء أن وظيفة القبح تكمن في إظهار جمال الجميل، وبناءً على ذلك فقد أكدوا أنه ليس هنالك من قبح في ذات الشيء، فالقبح في الأشياء كما يقول عبد الكريم الجيلي: "هو للاعتبار، لا لنفس ذلك الشيء، فلا يوجد في العالم قبح إلا بالاعتبار. فارتفع حكم القبح المطلق من الوجود، فلم يبق إلا الحسن المطلق"^{١٨}.

إن كلام الجيلي هذا يرجعنا مرة أخرى للحديث عن مسألة جمالية القبح، أو عدم جماليته، وهل هو مضاد للجميل أو لا؟ والحقيقة أن كلام الجيلي هذا يشير صراحة إلى

أن يظهر مثالبها، من دون أن يكون هنالك ضرر واقع على المضحك منه. والحقيقة أن أرسطو لم يتحدث عن الغايات والأهداف التي يقوم عليها مفهوم المضحك. غير أن كانط قد أكمل ما بدأه أرسطو، إذ أشار إلى أن الضحك هدفه إزالة التناقض والتناقض من تلك الظاهرة القبيحة، عن طريق التعالي عليها والترفع عنها^{٢١}.

وقد أشار تشيرنيشفسكي إلى أن القبح هو أساس المضحك^{٢٢}. ويرد برغسون الضحك في أساسه إلى ناحية فيزيولوجية تحدث لجسم الإنسان، فهو يحدث في حالة التصلب^{٢٣}. وقد انتقد الدكتور عبد الكريم اليافي هذا التعريف مؤكداً أنه لا يصح دالماً، ولا سيما أن الأمثلة التي يسوقها برغسون للتدليل على رأيه ليست بالضرورة مضحكة^{٢٤}. ويصوغ اليافي تعريفاً للضحك يرى أنه يتوافق مع أكثر النظريات الفلسفية في الضحك، وسنعرض لهذا التعريف في نهاية كلامنا على مفهوم المضحك.

والحقيقة أن برغسون لم يحصر الضحك بالناحية الفيزيولوجية لجسم الإنسان فقط، فقد تحدث أيضاً عن التشوه والقبح، وأثرهما في إثارة الضحك. وقد صنف التشوه في زمرتين: تشوه مضحك، وتشوه غير مضحك. وهو يؤكد أن "كل تشوه قابل لأن يقلده شخص سليم يمكن أن يصبح مضحكاً"^{٢٥}. وهو يضرب مثالا على ذلك صورة الأحذب. إن برغسون يعدّ التصلب والتشويه

أمرين متلازمين في المضحك، وقد أشارت الدكتورة أميرة حلمي مطر إلى هذا الأمر، قائلة: "ففي الكاريكاتير يكون التشويه نوعاً من التصلب يصيب الشكل، ويرجع إلى تصلب حركة فقدت مرونتها إلى حد أن تحولت إلى تجعيدة تجمدت وسكنت سكواً لا نهائياً. فكانما الطبيعة قد تصلبت في أنف قد استطال إلى ما لا نهاية، أو قد يبدو الكاريكاتير في صورة أحذب يبدو لرجل تقوس في وقفته"^{٢٦}.

ويرى سانتيانا أنه على الرغم من كون الحطة وعدم التناسب سببين أساسيين في ظهور المضحك، فإنه لا بد من أن تكون هناك "إثارة عصبية يعتمد عليها الشعور بالتسلية اعتماداً مباشراً، وإن كانت هذه الإشارة في أغلب الأحيان تحدث في نفس الوقت الذي يتم فيه التحول الفجائي إلى صورة غير مناسبة أو منحطة"^{٢٧}. وبهذا يكون سانتيانا قد أكد الناحية الفيزيولوجية التي تحدث عنها برغسون، مع عدم إغفاله مسألة القبح الناشئ عن الحطة وعدم التناسب. لقد أشار سانتيانا بوضوح إلى أن المضحك هو ذلك الشيء الذي "لم يتم شكله، الشيء المحير الشاذ المليء بالإحباطات"^{٢٨}.

ويعرف كروتشه الضحك بأنه: "امتعاظ ناتج عن إدراك شوهة متبوع فوراً بسرور أكبر ناتج عن تراخي قواها النفسية المتوترة في توجس إدراك يعتبر ذا أهمية"^{٢٩}. إن كروتشه يلتقي مع أرسطو وسانتيانا ومعظم الفلاسفة وعلماء الجمال في تأكيد وجود التشوه

لا يخرج معنى القبح لدى المتصوفة والفلاسفة العرب المسلمين عن معناه لدى نظرائهم الغربيين، فابن التباغ يشير إلى النقص الذي يحصل عند مثلهمة نبات ما قد ذبل وذهبت نضارته.

بأنه تعبير عن التناقض والنشوز وعدم الانسجام في الظاهرة المضحوك منها. والهدف من الضحك، بحسب هذا التعريف، هو تعرية هذه الظاهرة، وكشفها أمام المجتمع، والارتقاء بالمجتمع عن السقوط في المستنقع الذي تمثله هذه الظاهرة، ومحاولة تطهيره منها.

بقي أن نشير إلى جذور هذا المفهوم لدى العرب المسلمين، ولا سيما لدى الجاحظ. وإذا كان الجاحظ لم يتحدث بشكل صريح ومباشر عن الضحك بوصفه مفهوماً جمالياً له أسسه ومعاييره، فإن كتابيه (البخلاء) و (رسالة الترييح والتدوير) يشيران بوضوح إلى إدراك الجاحظ لهذا المفهوم، وإلى اهتمامه به، من خلال تلك النماذج الساخرة (الكاريكاتيرية) المضحكة التي عرضها في دينك الكتابين. ويخيل إلينا أن الجاحظ، في تأليفه هذين الكتابين، قد هدف، فيما هدف، إلى تعرية تلك النماذج البشرية القبيحة جمالياً وأخلاقياً، وكشفها أمام المجتمع، والنأي بالمجتمع عن الوقوع في حضيضها.

بوصفه صفةً أساسية يقوم عليها مفهوم المضحك. وكما فعل أرسطو من قبل، فقد نفى كروتشه الألم والضرر في المضحك^{٣٠}، وهذا النفي طبعي على اعتبار أن الألم يثير الرحمة والشفقة، وهو ما لا يتحقق في المضحك.

والضحك عند شارل لالو هو غياب التناسق أو العدمية^{٣١}. وهو يرى أن الضحك شعور بالترفع الشخصي، إزاء شكل كرهه غير متناسق. وينهب لالو إلى أبعد من ذلك، إذ يعدّ الضحك اخداً بالثأر لقيمتنا التي لم تقدر حقاً قدرها^{٣٢}، على اعتبار أن هذا الشكل غير المتناسب فيه خرقٌ للشكل أو الخلقة الكاملة أو المتناسقة.

نأتي الآن إلى تعريف عبد الكريم اليافي للضحك يقول: "الضحك مباينة تضجاً الفكر، سليمة العاقبة بالنسبة إلى الضاحك، يخفض الضاحك بها المضحوك عن رتبته. إن هذه المباينة أو التضاد أو النشوز تشير إليها أكثر النظريات، وسلامة العاقبة نجد الإشارة إليها منذ القديم في كلام أرسطو حين قال: إن المضحك تشوّه يكاد يوجد في جميع أنواع المضحك^{٣٣}."

وإذا ما ذهبنا نستعرض أوجه الالتقاء بين كل الفلاسفة وعلماء الجمال، حول تلك العناصر الباعثة على الضحك، لوجدنا اتفاقاً على وجود التناقض والنشوز وعدم التوافق والانسجام، أو على وجود خرق ما للمألوف والمتعارف عليه. وعلى هذا، نستطيع بكل تأكيد تعريف المضحك

الحواشي:

- ١ - إسماعيل. عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٤٥ - ٤٦، نقلاً عن باومفارتن.
- ٢ - ينظر : المرعي. فؤاد، الجمال والجلال، ص ٥٨.
- ٣ - إسماعيل. عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٥٠ .
- ٤ - ينظر: تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، ص ٢٢.
- ٥ - المرجع السابق نفسه، ص ٢٣.
- ٦ - ينظر : كروتشه. بنديتو، علم الجمال، ص ١٠٤.
- ٧ - لالو، شارل، مبادئ علم الجمال، ص ٧٥.
- ٨ - لالو. شارل، مبادئ علم الجمال، ص ٧٥ - ٧٦.
- ٩ - ينظر : ستيس. ولتر، معنى الجمال، ص ٩٥.
- ١٠ - ينظر : المرجع السابق نفسه، ص ١٠٢.
- ١١ - إسماعيل. عز الدين، الأسس الجمالية، ص ٥٠.
- ١٢ - المرجع السابق نفسه، ص ٥١، نقلاً عن كروتشه.
- ١٣ - ستيس، ولتر، معنى الجمال، ص ١٠٢.
- ١٤ - ستولنيتز. جيروم، النقد الفني، ص ٤١٨.
- ١٥ - إبراهيم. زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت. ص ٦٠.
- ١٦ - ابن الدبّاغ، مشارق أنوار القلوب، ص ٥١.
- ١٧ - ابن الخطيب. لسان الدين، روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق وتقديم: عبد القادر أحمد عطا، دار الفكر العربي، مصر، د.ت. ص ٣٩٧.
- ١٨ - الجيلي. عبد الكريم، الإنسان الكامل، ص ٥٣.
- ١٩ - كليب. سعد الدين، البنية الجمالية، ص ١٩٧.
- ٢٠ - أرسطو، فن الشعر، ص ١٦.
- ٢١ - بلوز. نايف، علم الجمال، ص ١٠٦.
- ٢٢ - تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، ص ٥٦.
- ٢٣ - برغسون، الضحك، ترجمة: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، دار اليقظة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٦٤. ص ٢٣.
- ٢٤ - اليافي. عيد الكريم، دراسات فنية في الأدب العربي، ص ٨٤.
- ٢٥ - برغسون، الضحك، ص ٢١.
- ٢٦ - مطر. أميرة حلمي، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤. ص ١٢١.
- ٢٧ - سانتيانا. جورج، الإحساس بالجمال، ص ٢٦٢ - ٢٦٣.
- ٢٨ - المرجع السابق نفسه، ص ٢٧٢.
- ٢٩ - كروتشه، علم الجمال، ص ١١٨، بتصرف.
- ٣٠ - ينظر : المصدر السابق نفسه، ص ١١٩.
- ٣١ - لالو. شارل، مبادئ علم الجمال، ص ٦٩.
- ٣٢ - المرجع السابق نفسه، ص ٧٢.
- ٣٣ - اليافي. عيد الكريم، دراسات فنية في الأدب العربي، ص ٨٦.

المصادر والمراجع

إن مفهوم المضحك ينشأ من خلال وجود الظاهرة القبيحة، التي تعمل على إثارة الضحك فيها، من خلال التناقض والتنشويه وعدم الانسجام الموجود في تلك الظاهرة. فالهدف الأساسي من الضحك هو محاولة التخلص من القبيح أو الظاهرة القبيحة، والتبرؤ منها، والنأي بالنفس عنها، وتطهير المجتمع منها.

- ترجمة: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
- ستيس. ولتر (معنى الجمال)
- ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
- كروتشه. بنديتو (علم الجمال)
- عزيه: نزيه الحكيم، راجعه: بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٦٣.
- كليب. سعد الدين (البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي)
- وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٧.
- لالو. شارل (مبادئ علم الجمال)
- ترجمة: خليل شطا، دار دمشق، دمشق، ١٩٨٢.
- المرعي. فؤاد (الجمال والجلال)
- دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩١.
- مطر. أميرة حلمي (مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن) دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤.
- اليافي. عبد الكريم (دراسات فنية في الأدب العربي) دمشق، ط١، ١٩٦٣

- إبراهيم. زكريا (مشكلة الفن)
- مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.
- أرسطو (فن الشعر) ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.
- إسماعيل. عز الدين (الأسس الجمالية في النقد العربي) دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢.
- برغسون. هنري (الضحك) ترجمة: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، دار اليقظة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٦٤.
- بلوز. نايف (علم الجمال) منشورات جامعة دمشق، ط٦، ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.
- تشيرنيسفسكي. ن. غ (علاقات الفن الجمالية بالواقع) ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.
- الجيلاني. عبد الكريم (الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر) مكتبة محمد علي صبيح، مصر، د.ت.
- ابن الخطيب. لسان الدين (روضة التعريف بالحب الشريف) تحقيق وتعليق وتقديم: عبد القادر أحمد عطا، دار الفكر العربي، مصر، د.ت.
- ابن الدباغ. عبد الرحمن بن محمد الأنصاري (مشارك أنوار القلوب ومفاتيح أسرار الغيوب) تحقيق: هـ. ريتز، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٥٩.
- سانتياغا. جورج (الإحساس بالجمال) ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير: زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.
- ستولنيتز. جيروم (النقد الفني)

من قصيدة النثر إلى قصيدة النثريلة!

بقلم: د. عبدالله بن أحمد الفيضي
(المملكة العربية السعودية)

ظهرت قصيدة النثر في فرنسا وليدة ظروف القرن الثامن عشر، ورثة فعل على شعره المتحجر المتصنع. ومع أن الرمزيين كانوا يرون في قصيدة النثر شكلاً انتقاليًا، مقدراً له أن يختفي بميلاد الشعر الحر، إلا أنها قد استأنفت تناميها في سياق المدينة الأوروبية الحديثة، ووثبات المدارس الفنية المختلفة، وتطلع الإنسان إلى الانعتاق "الميتافيزيقي" من مصيره الكارثي^١. ولا مشاحة في المصطلح، الذي يزاوج بين جنس الشعر: "قصيدة"، والنثر: "النثر". والتجريب حق مشروع، تكفله حرية الإبداع في مختلف الفنون والآداب. إلا أن المشاحة كانت تنشأ حينما يُنطلق من وراء المصطلح إلى خطاب نضالي، إيديولوجي، لإلغاء جنس الشعر، كما ترسخ عبر العصور، ومن هناك القطيعة مع المنجز التراثي، لإقامة ما يُسمى "قصيدة النثر"، بوصفها خياراً يُجب ما قبله، وهو ما يقع فيه بعض أرباب هذا التيار. هذا على الرغم من فكرة التعايش الأجناسي التي تنطوي عليها رؤية (سوزان برنار)^٢ العلمية إلى مسألة قصيدة النثر وقصيدة الشعر. وهي تلخص- في آخر سطر من كتابها- إلى أن قصيدة النثر ليست بتجديد للشكل الشعري، بمقدار ما هي ثورة احتجاج ونضال فكرية للإنسان ضد مصيره^٣. وقد ناقشت مطولاً المخاطر المحدقة بتجربة قصيدة النثر، محاولة ضبط الأصول، و"النقعيه" لما يمكن أن يُسمى "قصيدة نثر".

وتُراهن قصيدة النثر- في الأساس- على أنها ستستمد موسيقاها الشعرية من أسرار اللغة، وإيقاعاتها، ونبرها، وإيقاعاتها الداخلية، والدلالية والذهنية. غير أن

المعضلة في معظم نماذج هذا النوع من النصوص أن معنيتها ضعيضو المواهب، أو واهو العلم بالعربية، أو هما معاً، فإذا النص يبدو كما لو أنه ترجمة قصيدة إلى العربية، لا تمتلك عبقرية العربية ولا شخصيتها الشعرية، وإذا هو يلوب على سراب من شعرية، يمكن للقارئ أن يجدها كامنة في النثر، ما دام متصفاً بدرجة من الشاعرية والتأمل، مع عدم تمييز في بعض تلك النصوص بين شعرية الهلوسة وهلوسة الشعرية. في حين أن الجنس الفني يبقى- في مختلف القنن- بناءً معيّنًا، وشكلاً مانزراً، يشترك في التفاعل به المنشئ والمتلقي.

إن مصطلح قصيدة النثر، كما تمخضت عنه التجارب العربية حتى الآن، إشارة ملتبسة إلى ما كان يسمى قديماً بالأقاويل الشعرية، أو الإشرافات الصوفية، أما الشكل المدعى لقصيدة النثر فلليس بالجديد على النثر العربي؛ (برنار)ه، نفسها، تؤكد على أن قصيدة النثر: "نثر"، لا "شعر"، وأنها "تستجيب لحاجات أخرى غير الشعر".

ولقد سُمي (جورجي زيدان، -١٩١٤) ما نشره (أمين الريحاني، -١٩٤٠) في ديوانه "هتاف الأودية"، سنة ١٩٠٥، من تلك الكتابة المجردة من الوزن والقافية: شعراً منثوراً. والريحاني كاتب خطيب، أكثر منه شاعر، عاش في الولايات المتحدة الأمريكية منذ الحادية عشرة

في مصطلح (قصيدة النثر ودعاواه، تأتي مشكلة "الشكل الفني" وفوضاه. ومفهوم الإبداع قائم في جوهره على ابتكار نظام، إن في الشعر أو في النثر، ومن ثم تناسل أنظمة أخرى. ليس حتمًا أن يكون نظام الخليل أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظام ما. ولهذا لا يكون تمرّد على قانون دون استبداله بأخر، ولا على نظام إلا من خلال البحث عن نظام ومناهج جديد.

من عمره، ثم تعلم قواعد العربية على كبره. كما تحدّث الريحاني نفسه عن هذا الشكل الكتابي باسم "الشعر النثري"، وشبّهه بشعر الأمريكي (والث وايتمان)، في ديوان "أوراق العشب Grass leaves". ثم خُلف من بعده خُلف ارتضوه شعراً. وسماه بعضهم: "قصيدة الأدب"، أو "قصيدة التجاوز والتخطي". ولعل نازك الملائكة هي من اقترحت اسم "قصيدة النثر"، تقليلاً من شأنه الشعري^٧. ثم كانت مجلة "شعر" اللبنانية الريادة في تبني قصيدة النثر ونشر نتاجاتها المبكرة.

والى مصطلح (قصيدة النثر) ودعاواه، تأتي مشكلة "الشكل الفني" وفوضاه. ومفهوم الإبداع قائم في جوهره على ابتكار نظام، إن في الشعر أو في النثر، ومن ثم تناسل أنظمة أخرى.

أخرى تفسير وتنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في نفسه هو شيء خاص بالشعر. ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين، وإن كان ذلك لمجرد تفسير التمرّد والقوضى.

ويمكن أن نضيف إلى بيان برنار هذا: إن كل تمرّد يحتاج إلى تمرّد، وكل ثورة تضطر بعد حين إلى ثورة، وإلا أصابها العي، فالحلاك. وليس التمرّد ولا الثورة باتجاه مضاد للماضي، هكذا ضربة لازب، ولا كانت تلك حركة عقديّة مفرضة، بل إن البحث الصادق عن الأجل والأكمل، حيثما وجدنا، لا يستنكف من الثورة على حاضره بماضيه، إذا لزم الأمر.

لقد سخرنا- نحن العرب المحدثين، على سبيل الجاهلة- من قدامى النقاد العرب، لما قالوا: إن قصيدة الشعر هي: "الكلام الموزون المقفى الذي له معنى"، وسقّنا رأيهم، وتدنّنا عليه- بنزوع أيديولوجي نحو التخفّف من عبء الأوزان والقوافي على كواهلنا، ثم من بعدها التملّص من موسيقى الشعر جملةً وتفصيلاً- وإن بفهم قاصر، ومؤدّج، ومشوّه لحقيقة ما قاله أولئك وعنّوه. على حين لو تأملنا لرأينا تلك المقولة صحيحة- في تعريف الشعر القديم على الأقل- شاء مزاجنا الحديث أم أبى، ولكن لا كما تأولناها لنصمّ قائلها بالحق النقدي، بل

إن الإيقاع- ولا أقول الوزن بالضرورة- يكون بنائي في الشعر، وليس مكوناً جمالياً فقط. ظل عنصرًا عضوياً في قصيدة الشعر منذ ددنة الإنسان الأول ليعبر عن مشاعره، وصولاً إلى الشاعر المغنّي، لدى اليونان أو العرب، الذين كانوا لا يعبرون عن قول الشعر بـ: "قال الشاعر، أو ألقى، أو كتب"، بل بـ: "أتلّث".

ليس حتمًا أن يكون نظام الخليل أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظام ما. ولهذا لا يكون تمرّد على قانون دون استبداله بآخر، ولا على نظام إلا من خلال البحث عن نظام ومنهـاج جديد، "وهل تكون قصائد لو لم يكن الأمر كذلك؟" - كما تتساءل (سوزان برنار) نفسها، ربة التنظير لقصيدة النثر- إذ تقول أيضًا:

"من المؤكّد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضويّ وهذا؛ لأنها وُلدت من تمرّد على قوانين علم الصّروض، وأحيانًا على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أي تمرّد على القوانين القائمة سرمان ما يجد نفسه مكرها على تعويض هذه القوانين بأخرى، لنألّ يصل إلى اللا عضويّ واللا شكل، إذا ما أراد عمل نتاج ناجح. إذ إن مطلب الوصول إلى خلق "شكل"، أي بعبارة

وقفنا مؤخرًا على الشكل جدير
تلقننا إليه نصوص حديثة، يتمثل
في نصوص إيقاعية، لكنها غير
منضبطة على التفعيلة، كما أنها
تحتفي بالتفعيلة. ومن ثم فهي لون
جديد، يقع بين بين، أي بين قصيدة
النثر وقصيدة التفعيلة.

يعيش فيها، أو قد يتخلّى عنها، كما في
قصيدة النثر، ثم يصير مع ذلك على
إلصاق ما يفعل بنسج الشعر، ليمسح
الشعر نثرًا، والنثر شعرًا! ملقياً إلى
جانب ذلك بمقولة أسلوبية ذاهبة
إلى: أن "تبحور الشعر وأوزانه، أثرًا
في الأداء، وفي قوة الأسلوب" ^٩ عرض
البحر الميت! وحينما يتقرر لدينا هذا،
فلا يعني وقوفنا ضد قصيدة النثر
بالمطلق، ولكن ضد تسمية الأشياء
بغير اسمائها.

وعليه يمكن القول: إن مصطلح
(قصيدة نثر) ليس سوى مجاز
اصطلاحي يشار به إلى نثر جميل، قد
يبرز الشعر تعبيرًا، أو قلنقل: هو نثر
شعري، أو شاعري، يظل في دائرة النثر
الكبرى، بأجناسه غير المحدودة.

وهذا عين ما ذكره جان كوهين ^{١٠}،
إذ قال: "إنه يمكن للشعر أن يستغني
عن النظم، ولكن لماذا يستغني عنه؟
إن الفن الكامل هو الذي يستغل كل
أدواته. والقصيدة النثرية بإهمالها
للمقومات الصوتية للغة تبدو، دائماً،
كما لو كانت شعراً أبتر."

إن الإيقاع - ولا أقول الوزن

بالنظر إلى أنهم حين قالوا ذلك كانوا
يركزون على أخص مميزات الشعر
العربي في زمنهم: الوزن والتقفية: من
حيث إن الخصائص الأسلوبية الأخرى
كلها مشتركة بين الشعر والنثر، لا
يختلفان فيها إلا كمياً: بما أن الشعر
يكثف عناصرها، من: صوتيات، وضور،
وتقديم وتأخير، وغيرها. إذ إن جميع
تلك العناصر داخلية في النثر الأدبي،
بكثافة أخف وتركيز أقل. أما ما يتفرد
به النص الشعري، بوصفه جنساً
أدبياً، فالوزن والقافية والموسيقى
اللغوية. تلك هي العلامة الفارقة
التي التفت إليها التعريف القديم
لجنس الشعر، تماماً كما كان يلتفت
قديماً في معلومات حفاظ النفس
والهويات الشخصية إلى تحديد ما
يسمى: "العلامة الفارقة"، أو ما أصبح
مأخوذاً به اليوم من تحديد الشخص
عن طريق البصمة، سواء كانت للإبهام
أو للعين. فالموسيقى كانت بصمة
القصيدة القديمة. ومن يريد أن يعرف
شيئاً تعريفاً فارقاً، فارزاً له عن غيره،
سيعمد إلى تعيين أخص خصائصه
التي لا يشاركه فيها غيره. أما لو قال،
مثلاً: "الشعر: الكلام الموزون، المقفى،
الذي له معنى، وفيه أخيلة، وتصوير،
وعواطف إنسانية..." إلى آخر ما
هنالك، فما قاله سيدخل فيه كثير
من النثر الفني، باستثناء العنصرين
الأوليين. وتلك هي العلامة الفارقة
التي لا يحفل بها النقد الحديث
كثيراً، بل يسقطها الشعر الحديث أو

إن التثام الآلية الجديدة
بالشعرية الحقيقية، بخصائصها
الإنسانية، وعناصرها النوعية
الفارقة، هو ما سيكفل فتحاً
ناجحاً إلى الشعرية تتساق وطبيعة
العصر.

المنقلت، هو: محيط النثر، لا الشعر.
فإذا كان المحدثون قد أخذوا على
النقاد القدماء - مبتسرين مقولاتهم -
حُصر قضية الشعر في الإيقاع، فإن
من البدائية المعرفية كذلك إلصاق
كل نص تخيلي، خارق لأعراف اللغة
الاعتيادية، بالشعر، وكأن كل جميل
لا ينبغي أن يكون إلا شعراً! وفي هذا
احتقار للنثر، مع أن النثر قد يكون
أعظم من الشعر!

بل لم تقيد قصيدة النثر بالشعر
أو بالنثر، كما تسألنا في مقاربة
سابقة لهذا الموضوع ١١٩ ألا يمكن أن
يوجد نص عابر للشعر والنثر؟

إن في ضيق الأفق هذا - الذي
تؤخذ به النصوص بين حَدِّي الشعر
والنثر - لجناية على النص، وتقيد
لشأريه عما تطمح إليه من اعتاقات
وشورات! جناية جَرَاء ذلك التقيد
المعيق لحركة الإبداع بقسرها على
ولو ج قالبين خرسانيين موروثن،
أحدهما اسمه: شعر، والآخر اسمه:
نثر، ولا ثالث لهما.

وإذا كنا قد رصدنا في أحد البحوث
التياسات إيقاعية شعرية حديثة،
أفرزت أشكالاً مختلفة، سُمي منها في
القرن الماضي (شعر التفعيلة)، وكشفنا
في تلك الدراسة ما أسميناه (شعر
التفعيلات)، قاصدين به: أن لا يتقيد
الشاعر بتفعيلة واحدة في القصيدة،
بل ينداح في موسيقى الشعر العربي،
ليبتدع أشكالاً مختلفة تملئها عليه

بالضرورة - مكوّن بنائي في الشعر،
وليس مكوّنًا جماليًا فقط. ظل
عنصرًا عضويًا في قصيدة الشعر، منذ
دندنة الإنسان الأول ليعبر عن مشاعره،
وصولا إلى الشاعر المعني، لدى اليونان
أو العرب، الذين كانوا لا يعبرون عن
قول الشعر به: "قال الشاعر، أو ألقى،
أو كتب"، بل بـ "أنشد". وحينما
ينسف النص الحديث ذلك الرصيد
من حسابه، هيّنت نصاً مغايراً، غير
إيقاعي، ومع ذلك يحتفظ بسحره
الشاعري، كما هو الحال في بعض
نماذج قصيدة النثر، فذلك رائع، إلا
أن روعة المنجز تنتقص بالإصرار على
ربطه بجنس الشعر تحديداً، كما عرّفه
الإنسان منذ الأزل إلى الآن. فلماذا لا
يُعد إنجازاً جناسياً جديداً؟

من هذا المنطلق فإن بإمكان قصيدة
النثر أن تكون جنساً أدبياً، قائماً بذاته،
له رصيده من الماضي ومغامراته
المهمة في الحاضر والمستقبل. ولو
أنها استوت على سوقها، لصار من
حقها الوجود المختلف خارج دائرة
الشعر، أصلاً. وعندئذ، فإن حاضنها
الأولى بها، والطبيعي لاستيعاب نوعها

وَعبد الرحيم مراشدة، من الأردن. في مجموعته "كتاب الأشياء والصمت"، ٢٠٠٢. ويتجلى هذا الضرب المختلف من الإيقاع كذلك في ديوان علاء عبدالهادي، من مصر، بعنوان "مُهْمَل"، ٢٠٠٧. ويظهر في نصوص لكتاب سعوديّن، مصنّفة في قصيدة النثر، كبعض نصوص لمّال العويبيّل، ١٤، أو محمّد خضر الغامدي، ١٥.

ولعلّ المرور بمرحلة (النثريّة) كانت تنتهي ببعض الشعراء إلى قصيدة التفعيلة، كأنما بعض تجارب قصيدة النثر ما هي إلا تلمّس الروح الشاعرة ذاتها، قبل أن تثقف أدواتها وتثقّ بتمكّنها من ولوج الشّعر الإيقاعي، وهذا ما مرّت به الشاعرة السعودية لطيفة قاري، على سبيل المثال، في ارتقائها من قصيدة النثر إلى قصيدة التفعيلة، إذ تقول: "ديوان "هديل العشب والمطر" لا أعرف كيف كنتُ أثناء كتابتي له... وانتهت معه قصيدة النثر، والآن أجد نفسي في شعر التفعيلة." ١٦

وهكذا فنحن مؤخراً بإزاء خروج عن العروض الخليلي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر جميعاً، إلى (شعر النثريّة)، من قلب العروض الخليلي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر. وإذا كانت نازك الملائكة قد تراجعت عن تسمية ما أنجزته أولاً بـ "الشّعر الحر"، فاختارت له اسماً أدقّ هو: "شعر التفعيلة"، حكم بالحرّي أن نتراجع

التجربة، وهي ظاهرة فاشية في القصيدة الحديثة، ١٢، فلقد وقفنا مؤخراً على شكل جديد تلفتّنّا إليه نصوص حديثة، يتمثّل في نصوص إيقاعية، لكنها غير منضبطة على التفعيلة، كما أنها تحتفي بالتقفية. ومن ثمّ فهي لون جديد، يقع بين بين، أي بين قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة. ولهذا اقترحنا لها - حسب بحث القيناه في (سوق عكاظ، صيف ٢٠٠٧) مصطلحاً، على طريقة العرب في النحت، مكوّناً من (قصيدة النثر) و(قصيدة التفعيلة)، هو: (قصيدة النثريّة)، تجنّباً لاتخاذ صيغة مركّبة من قبيل: (قصيدة النثر تفعيلة). وقأتي اللصقية في صيغة المصطلح مطابقة للصلقية في بناء النصوص نفسها. ونعني: ذلك النص الذي يمزج قصيدة النثر بقصيدة التفعيلة، ليتولّد شكلاً ثالثاً. ولا نناقض أنفسنا حين نتمسك بمصطلح "قصيدة" هنا رغم ما قلناه آنفاً، فالأمر قد صار اصطلاحاً سائراً، يقيد دلالاته المضاف إليه: "النثريّة"، ولا مشاحة في الاصطلاح.

والظاهرة أوسع من تجربة واحدة، ولا بد أن تكون كذلك بالضرورة، إلا أنها لم تحظ بالرصد والتسمية من قبل. ويلمحة سريعة يمكن أن تشير إلى بعض من كتبوا ما نسميه القصيدة النثريّة، لنجد منهم، على سبيل المثال، نادر هدي، من الأردن، كما في ديوانه بعنوان "كذلك" ١٣، ٢٠٠١،

Poem، المعتمدة على التقنية الإلكترونية، عبر تناصّ الوصلات وروابط الشبكة العنكبوتية. لقد اشتق الشاعر العربي القديم إيقاع قصيدته من معطيات عصره، من وطأ أخفاف الإبل أو حركة سنايك الخيل، وكانت تلك هي قصيدته الرقمية التفاعلية المتاحة في عصره، وما نحن في عصر آخر تماماً، وسيكون المستقبل لرواد مبدعيه، حتماً، مهما طالت المعارضة وخصوصات القدامة والحداثة. على أن التناصّ الآليّة الجديدة بالشعرية الحقيقية، بخصائصها الإنسانية، وعناصرها النوعية الفارقة، هو ما سيكفل فتحاً ناضجاً إلى شعرية تتساق وطبيعة العصر. وفي كل الأحوال يمكن القول: إنه حينما يَرُدُّ الدافع الإبداعيّ وعيٌ نقديّ- لا يستسلم لعامل الطبع وحده- فذلك بشير بأن تتمخض الحال من تيارات فنية جديدة، ذات أسس فنية معرفية، ولها صفة الإضافات البانية.

نحن اليوم عن وهم أن ما ينجزه هؤلاء الشعراء- في بعض نصوصهم التي سنوليها دراسة أخرى تفصيلية لا يتسع المجال لها هاهنا- هو محض "قصيدة نثر"، لنختار له اسماً أدق هو: "شعر التثنية".

وختاماً، فإن منبثق الإبداع الفني الحقيقي يكمن في حالة من اللاوعي، واللاعلم الفقهّي. وهو ما أنتج في الأساس الشعر العربيّ وعروضه، عبر التجربة الإنسانية وإملاءات البيئة. ولو تخلّصت الذاكرة من قيود الماضي، وانعتقت من مكبلات التمدّث والتصنّع الراهن، لألهمت السجايأ أصحابها بحوراً جديدة، وأساليب تعبير شعرية حقيقية، بحيث يكون الشعر مكتنزاً بخصائص الموسيقى، والبناء الشعريّ الخالص، في غير نظام تقليديّ.

إننا إذ نقف أمام فتوح العصر الكتابية نقف على سؤال جوهري: أيهما أكثر أهمية، حقيقة الشعر أم آليته؟ أم هما نسيج واحد؟ ومن ثم، فإذا كانت الأصوات، بأسبابها وأوتادها وتفعيلاتها، هي آليّة الشاعر القديم، فما الذي يمنع أن تشتقّ القصيدة الحديثة إيقاعاتها من معطيات عصرها؟ ما الذي يمنع اليوم مثلاً من ظهور القصيدة الإلكترونية، على غرار تلك التجربة المسماة: "القصيدة الرقمية التفاعلية" Interactive

- ١ انظر: برنار، سوزان، (١٩٩٣)، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر. زهير مجيد مغامس، مر. علي جواد الطاهر (بغداد: دار المأمون)، ١٦، ٢٤-٢٥، ٢٧٠، ٢٨٥.
- ٢ انظر مثلاً: ٢٧٧-٢٧٨.
- ٣ انظر: م.ن.، ٢٨٨.
- ٤ انظر: الفيفي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٥)، حداثـة النص الشعري في المملكة العربية السعودية: قراءة في تحولات المشهد الإبداعي، (الرياض: النادي الأدبي)، ١٢٦.
- ٥ انظر مثلاً: ٢٨٣-٢٨٥.
- ٦ انظر: الزركلي، خير الدين (-) (١٩٧٦)، (١٩٨٤)، الإعلام، (بيروت: دار العلم للملايين)، ٢: ١٨-١٩.
- ٧ انظر مثلاً: خليل، إبراهيم، مقدمة ديوان: هُدى، نادر، (٢٠٠١)، كذلك، (إريد: مطبعة البهجة)، ١٥.
- ٨ ٢٠-٢٣.
- ٩ الشايب، أحمد، (١٩٩٠)، الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، (مصر: مكتبة النهضة)، ٨٢.
- ١٠ كوهن، جان، (١٩٨٦)، بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي ومحمد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال)، ٥٢.
- ١١ انظر: الفيفي، عبدالله، ١٢٩.
- ١٢ انظر: م.ن.، ١٤٥-١٥٠.
- ١٣ كذلك، ٨١. وانظر ملاحظة ذلك من قبل (خليل، إبراهيم) في مقدمته لمجموعة "كذلك"، ٢٦-٢٧.
- ١٤ للشاعرة ديوان تحت الطبع بعنوان "كذب العشاق ولو صدقوا". وللدارس قراءة ستظهر مستقلة في تجربة منال العوييل.
- ١٥ موقع الشاعر محمد خضر، على الشبكة:

<http://www.ghimah.net/>

١٠٧=main/articles.php?id

١٦ انظر: صحيفة "الوطن"-

السعودية، السبت ٢٩ جمادى الآخرة

١٤٢٨هـ= ١٤ يوليو ٢٠٠٧م، عدد

٢٤٧٩، على الشبكة:

<http://www.alwatan.com.sa/news/newsdetail.>

١٣٩٠=id4٧٩=aspissueno



عبد المحسن الرشيد الشاعر الواضح حدَّ الجرأة

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت)

عبد المحسن محمد الرشيد شاعر متمكن، إلا أنه لم يتهالك على الشهرة، بهذه الكلمات يستهل الشاعر والمؤرخ والباحث الأستاذ أحمد البشر الرومي حديثه عن شاعرنا الرشيد، وهو يصدرُ لديوانه الشعري "أغاني الربيع"، الصادر عن دار الكتاب اللبناني في بيروت، والذي لم تُوضع سنة طباعته على الغلاف، وإن كان الشاعر عبد المحسن الرشيد يشير في مقدمة الديوان إلى أنه طُبِعَ في عهد صاحب السمو "الشيخ صباح السالم" أمير الكويت المعظم، يرحمه الله، ونرجح أنه طبع في مطلع السبعينيات من القرن العشرين المنصرم، حيث أن الشاعر الرشيد يثبت آخر تاريخ قصيدة في الديوان عام ١٩٦٨م، وعنوانها "في عيد المعلم".



قال عنه أحمد بنتر الرومي:
حين تقرأ للعره تواجهك فيه
روحه مجردة خالصة واضحة
كل الوضوح لا يثوبها ما يحجبها
عنا.. وذلك في جزالة من اللفظ
والتركيب وتبدو لك في للعره قوة
لصديقه وبزاعة تعبيرة.

واضح المعنى، فهو السهل الممتنع،
ولسهولته تفتقد أنك قادر على عمل
مثله، فإذا حاولت ذلك تبين لك أنه
صعب المثال بعيد التناول، وهذه الميزة
من مميزات الشعر الحي الذي يفرض
نفسه على البقاء خالداً في عالم
الأدب.

شخصية وطنية

الشاعر عبدالمحسن الرشيد صريح
كل الصراحة في إبداء آرائه في شعره
حتى ولو كان هذه الآراء ما يسيء له
أو يضر بمصالحه، وهكذا كان يلاقي
من جراء ذلك عنناً كثيراً، إلا أن جرأة
الشاعر وصلابته واعتداده بنفسه ذلت
أمامه كل ما اعترضه من صعاب.

وعن الذكريات التي جمعت الأديبين
الرومي والرشيد، يقول الرومي:

عرفت الشاعر طفلاً، وعرفته يافعاً،
وعرفته رجلاً، ويكل هذه الأدوار من
حياته كان شريفاً مناضلاً عن وطنه
وعن الحق بكل ما أوتي من قوة لم

وإذا ما أشرنا إلى أن أقدم تاريخ
لقصيدة منشورة في الديوان يرجع
إلى عام ١٩٤٥م، وعنوانها " الهزار
السجين"، عرفنا أن الديوان يتصدى
لنشر قصائد تمتد على ما يقارب أكثر
من عشرين عاماً، ومن هنا تأتي أهمية
هذا الديوان " أغاني ربيع" للشاعر
عبدالمحسن محمد الرشيد الذي
قضى شطراً كبيراً من حياته معلماً،
والتعليم أشرف مهنة، وحقق الشاعر
الرشيد جزءاً من طموحه فنشر نتاجه
الشعري في معظم صحف ومجلات
الكويت آنذاك ومنها مجلة "البعثة"
التي كانت تصدر من بيت الكويت في
القاهرة، ومجلة "البيان" الصادرة
عن رابطة الأدباء في الكويت، وهذا
كله أهله ليتسلم منصب الأمين العام
لرابطة الأدباء في الكويت من عام
١٩٦٥-١٩٦٦م.

ويضيف الشاعر أحمد البشر
الرومي وهو يتحدث عن شاعرية
عبدالمحسن الرشيد قائلاً: أنت حين
تقرأ شعره تواجهك فيه روحه مجردة
خالصة واضحة كل الوضوح لا يشوبها
ما يحجبها عنا، وذلك في جزالة من
اللفظ والتركيب، وتبدو لك في شعره
قوة تصديده، وبزاعة تعبيرة، وهو قادر
بكل سهولة ويسر أن ينقل أفكاره إليك
بكل وضوح، وفي نشوة من الإعجاب
تتمنى معها أنك لا تنتهي مما تقرأ،
كل ذلك في أسلوب خالٍ من التعقيد،

ومفهوم الحداثة في الشعر، مؤكداً أنه لا يفهم الحداثة في الشعر كما يفهمها الآخرون، وإنما يفهمها حداثة في المعنى، وارتفاعاً في الأسلوب، وقوة في الشعور، وجمالاً في النغم، ولذة في الموسيقى، ورنيناً في القافية والإيقاعية التي تمسك بالشعر حتى لا يخرج على أصوله المميزة.

ويعد هذه المقدمة التي تمتد قرابة ثلاث الصفحات ينتقل الأديب الأنصاري ليحدثنا عن تجربة عبدالمحسن الرشيد الشعرية، وقامته الأدبية والإبداعية في المشهد الثقافي الكويتي والخليجي، بل والعربي، مؤكداً أن : عبدالمحسن الرشيد يعرفه الكثيرون شاعراً غنائياً، قوي الأسلوب، شاعري الكلمة، جميل الإيقاع، رائع النغم، نشر الكثير من قصائده في الصحف والدوريات العربية، وكانت أشعاره موزعة ومبثوثة هنا وهناك، مثل مجلة "البعثة" ومجلة "البيان" مشيراً إلى أن صدور هذه الأشعار في مجموعة واحدة يسهل على متذوقي الأدب والشعر والنقاد معرفة أشعاره، وسبر أغوار عالمه الشعري، والحكم على تجربته الأدبية الهامة بكل الدقة والموضوعية.

ويقول الأنصاري في معرض تقييمه لتجربة شاعرنا:
 "إن الشاعر عبدالمحسن الرشيد

وصفه عبد الله زكريا الأنصاري بأنه: "قوي الأسلوب، شاعري الكلمة، جميل الإيقاع، رائع النغم. إنه من الشعراء الكويت المعهودين والمملوّهود لهم بقوة الشاعرية وجمال الأسلوب.

يطأ طأ رأسه من رهبة، ولا أذعن من أجل رغبة بل مضى في سبيله الذي اختطّه لنفسه بغير مبالاة ولا تردد.

كما يشير الشاعر الرومي إلى أهمية إجادة اللغات الأجنبية لدى الشاعر والأديب عبد المحسن الرشيد، مؤكداً أن شاعرنا الرشيد يجيد لغتين غير لغته العربية، الإنكليزية والفارسية، اللتين يجيدهما إجادة تامة، فاستطاع بواسطة هاتين اللغتين أن يطّلع على آداب أمتين عريقتين في آدابهما، فاستفاد منهما استفادة أملتة إلى هذه المكانة الممتازة في الأدب لعربي.

مقاييس الإبداع

والشاعر عبد المحسن الرشيد لم يكتف بأن يطرز ديوانه بتصدير طيب وكريم من الشاعر أحمد البشر الرومي، بل كان هناك تصدير ثان بقلم الشاعر والأديب عبد الله زكريا الأنصاري، الذي استهل تقديمه للديوان بالحديث عن الشعر ومعاييره وضوابطه ومقاييس الجمال والإبداع فيه، ثم ينتقل بعد ذلك للحديث عن الشعر الحديث.

من شعراء الكويت المبدعين، والمشهود لهم بقوة الشعرية، وبجمال الأسلوب، وروعة النغم، وليس من أولئك الذين يحسبون الشعر تحلاً، وانطلاقاً من غير هدى، ومن غير قاعدة“

كما يشير عبدالله زكريا الأنصاري إلى أن الشاعر عبد المحسن الرشيد من الشعراء الذين عبروا عن معاناتهم النفسية الخاصة، كما عبروا عن الأحداث التي تأثروا بها في محيطهم وبيئتهم، مشيراً إلى أن الشعر القوي هو الشعر الذي يعبر عن معاناة الشاعر في حدوده وحسب أصوله، ولا يخرج إلى الابتدال الذي نشاهد الكثير منه هذه الأيام، وهو عدم العناية بالشعر وأصوله وقواعده التي تميزه عن باقي فنون القول، والابتدال في الشعر هو عدم التعبير به تعبيراً صادقاً وسليماً، وعدم شحنه بالطاقة الشعورية للشاعر، وهنا تأتي أهمية ما يقدمه الشاعر الرشيد من شعر إبداعي وأصيل.

نماذج مختارة من أشعاره:

إن الدارس الناقد لأشعار محمد عبدالمحسن الرشيد يجده هائماً بحب وطنه/الكويت، يتغنى بجماله واستقلاله وإنجازاته الرائعة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على روحه الوطنية الأصيلة، وعمق انتمائه لتراب وطنه.

يقول الشاعر في قصيدة بعنوان ” نشيد عيد الاستقلال“ معبراً عن فرحته العظيمة بهذا العيد الكبير:

عيد الاستقلال يا أبهج عيد
عدت فالدنيا غناءً ونشيد

والكويت الحزفي العهد الجديد
راهِل في حُلَّة الغيش الرُشيد

عيد الاستقلال يا ذكرى الكفاح
وانتفاضات إباء وسماح

فوق ظهر البحر أوسد البطح
من سنّاها صيغ ماضيها المجيد

أما قصيدته الذائعة الصيت ”في ربي الجهراء“ فقد نظمها بمناسبة العيد الوطني أيضاً، وقد غنتها المطربة ”فيروز“ ولحنها الأخوان الرحباني. يقول الشاعر في مطلع قصيدته:

مرحباً عيد بلادي مرحباً
عدت فالدنيا نشيد وصبا

ما ترى الأيام قد باهت بنا
وبنا هذا الزمان العريا

وطن حر وشعب ماجد
أنفت هماته أن تغلبنا

سار للملياء موصول الخطى
ما توافى أو تشكى التغبا

أيها السائل عن أمجادنا
نحن ما شئت سماحاً وإيا

وها هو ينشد وتتشد معه آلاف

حتى تشب بناره الأراجاء

ولم يكن حب الشاعر لوطنه الكويت
يحول دون حبه لوطنه العربي الكبير،
والتفني بآماله وآلامه، ومتابعة قضاياها
الصيرية الكبرى مثل قضية فلسطين،
والعدوان الثلاثي على مصر، فظهر
إلى جانب شعره الوطني، شعر قومي
عربي أصيل، يؤكد على وحدة الشعب
العربي من المحيط إلى الخليج.

يقول الشاعر في قصيدة له
بعتوان "ظني بقومي" وقد أقيت في
الاحتفال السنوي بعيد الهجرة عام
١٩٤٩، وكان لنكبة فلسطين أثر كبير
على الشاعر حينما نظمها:

أجل هذه العقبى، ويئس هي العقبى
أما أصبحت أوطاننا للعدا نهباً
رَمِينَا إلى داعي الشقاق قيادنا

فلم نحمد المسعى ولم نشكر الدربا
وبالعار لا بالفار عادت جيوشنا
وقد هُزِمَتْ فُذْرًا، وما هُزِمَتْ حَرْبًا
وَضَاعَتْ فلسطين وشرد أهلها

وَضَمَّتْ مغانيها الصهاينة الغُربا
إذا معشر دَبَّ التخاذل بيتهم
وَجَدْتَهُم والضعف هي عَزَمُهُمْ دَبًا

وكان للعدوان الثلاثي الغادر على
الشقيقة مصر وقع كبير في نفوس

الحناجر "نشيد الحرية" مندداً
بالطفة والعصاة والمستعمرين الظالمين
والقيود والسجون، مؤكداً على النضال
ضد الاستعمار وأعوانه. يقول الرشيد:

لا لن تكون كما يريد لنا الطفة
شاء مُسَخَّرَةً تُسَيَّرُ بالعصاة
لا تشكي ما حملوها من أذاة
تشقى الحياة لينعموا بالطيبات
لا لن تكون كما يريد الظالمون...

لا .. لن تكون

وفي قصيدته المشهورة "ليلاي
موطني" والتي نظمها عام ١٩٤٩م
يعبر الشاعر عن عميق حبه لوطنه
الكويت، يعطيه العهد الصادق بالدفاع
عنه ويذل الأرواح والدماء فداءً له،
مُقَسِّماً أنه لن يهنا له عيش إلا عندما
يراه محرراً، تكسو هامته تيجان العز
والعلاء والفخار:

ليلاي موطني الذي عاهدته
الأضام وهي المروق دماء

أنا لا أبالي بالأذى في حبه
فيه طيبٌ وَيَعْدُبُ الإيذاء

وطني خذ العهد الأكيد بانني،

روحي وما ملكت يداي فداء

لا عشت إلا أن أراك مُحَرَّرًا

لبنيك عزٍ يادُخٌ وعلاء

لك في دمي دِينٌ وإن سحبيتي

ألا يُؤَخَّرَ للديون وفاء

سأصوغ شعري من لهيب عواطفِي

العرب الأحرار على امتداد الوطن الكبير، وها هو الشاعر الرشيد يصور تسابق العرب الأبطال للدفاع عن مصر، والنود عن حياضها، يقول في قصيدة له بعنوان "معركة بورسعيد" وقد أقيمت في الاحتفال الذي أقامته لجنة أندية الكويت عام ١٩٥٧ بمناسبة ذكرى العدوان الثلاثي على مصر:

ربيع الحمى فتنادت الأحرارُ

وتسابقوا للدود عنه وثاروا

أرايت كيف الموج يهدز ماصفاً

أرايت كيف يزمجر الإصعارُ؟

ربيع الحمى فإذا النفوس رخيصةُ

يفديه أبناءً به إبرارُ

يا "بورسعيدُ" هداك كل مدينة

هل أنت إلا للبطولة دارُ؟

علمت كيف يُرد كيد المعتدي

في نحره، وتَقْلَمُ الأظفارُ

ذكرى كفاحك جذوةٌ قدسيةُ

منها تشعُّ وتسطعُ الأنوارُ

وكان للنكسة الخامسة من حزيران/

يونيو أثرها وصداها الحزين في

نفس كل عربي أصيل، وها هو شاعرنا

عبدالمحسن الرشيد ينظم هذه القصيدة

عام ١٩٦٧م بعد النكسة مباشرة، يندد

بأصحاب الحلول السلمية والدعاة إلى

شق وحدة صف المقاومة الفلسطينية،

والقصيدة بعنوان "الحق للذئب":

في مجلس الأمن أوفي هيئة الأمم

ضاعت حقوقكم فالقوم في ضمم

لا ينهض الحق إلا حين تسبعه

صوت الرصاص يدوي لا صدَى الكلام

شريعة الغاب ما انفكت مُسيطرَة

فالحق للذئب ليس الحق للغنم

لاتسألوا العدل إلا من مدافعكم

ويوركت السن النيران من حَكَم

أصبهون على ذلٍّ ومسكنة

يا للإباء قضى في العرب والشمم

أجد أذكهم في شرى أجد أذكهم جزعوا

أن تقمضوا دون حق ديس مُهْتَضَم

أنتم لهوتم بأصنام فما جليت

لكم سوى الذل والخسران والندم

كما برز عند الشاعر الرشيد الشعر

الانتقادي الاجتماعي الهادف، حيث

كان الشاعر ينتقد أية ظاهرة سلبية

في وطنه دون خوف أو وجل، يقول رايه

بكل صراحة لا يهمه عواقب مواقفه

تلك ما دام يرضي ضميره، وغيرته

على وطنه وأهله وقيمهم ومبادئهم.

ويقول في قصيدة بعنوان "يا وزراءنا"

وليس للقصيدة تاريخ نشر مثبت في

الديوان:

جعلتم من مناصبكم ضياعاً

وَضَيَعْتُمْ مَصَالِحَنَا ضَيَاعَا

وأقطعتم لن تهوون منها

وَحَرَّمْتُمْ عَلَى الْغَيْرِ انْتِفَاعاً
فِيهَا (وَوَزَّارَنَا) بِاللَّهِ مَهْلَأُ
فَمَا لُ الشَّعْبِ لَيْسَ لَكُمْ مَتَاعاً

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان
”الوساطة والمال“ منتقداً بعض
السلوك:

دَعُ عَنْكَ أُنْكَ مِنْ أَهْلِ الْكَفَّاءَاتِ
مَا الْفُوزُ إِلَّا لِأَصْحَابِ الْوَسَاطَاتِ
هِيَ الْمَطَايَا الَّتِي يُرْجَى الْوَصُولُ بِهَا
إِلَى مَنَالِ مَطَالِبٍ وَغَايَاتِ
كَمْ جَاهِلٌ وَمُسْتَفِيضٌ الْخُرْقُ ذَالُ بِهَا
بِالسَّعْيِ مَا لَمْ يَنْزِلْ أَهْلُ الدِّرَايَاتِ

كما كان الشاعر الرشيد ينتقد عدم
الاهتمام بالأدباء والعلماء والمفكرين،
وعدم إعطائهم حق الرعاية والتكريم
كما يجب، وهذا ما كان يثوق شاعرنا
ويقض مضجعة، فينبغي للتنديد بهذا
السلوك الذي يدل على تحكم الجهلاء
بالعلماء والمفكرين والأدباء:

وَإِنِّي فِي التَّكْوِينِ غَرِيبٌ بَدَارُ
وَهَلْ فِي الْقَفْرِ لِلْغَرِيدِ وَكْرُ؟
أَلَمْ تَرْنِي بِهَا أَحْيَا مُضَاعاً
بِحَالٍ لَا يَطِيبُ عَلَيْهِ صَبْرُ
قَبِرْتُ مَوَاهِبِي فِيهَا بِمَكْنِي
وَرُبَّ مَوَاطِنٍ لِلْفَكْرِ قَبْرُ
وَإِنِّي شَكُوتُ الْعَيْشِ فِيهَا

فَقَبِلِي قَدْ شَكَا (فَهْد) وَ(صَقْرُ) ×
× فَهْدُ الْعَسْكَرِ وَصَقْرُ الشَّبِيبِ
وَرُغْمَ كُلِّ ذَلِكَ فَقَدْ كَانَتْ لِلْحُبِّ
مَنْزِلَةٌ عَظِيمَةٌ فِي قَلْبِ الشَّاعِرِ،
فَكُتِبَ أَشْعَارُ الْغَزْلِ، وَصُورُ آلامِ الْفِرَاقِ
وَالْوَجْدِ وَعَذَابَاتِ الْعَاشِقِينَ الْمَحْبِينَ،
يَقُولُ الشَّاعِرُ فِي قَصِيدَةٍ غَزَلِيَّةٍ بِعَنْوَانِ
”تَعَالِي“:

بَعَثْتُ الْهَوَى حَتَّى إِذَا مَا تَحَكَّمَا
صَدَدَتْ وَخَلَفَتْ الْمَحَبُّ الْمُتَيَمَّمَا
وَأَوْرَدَتْهُ وَرْدُ السَّرَابِ مِنَ الْهَوَى
فَأَصْبَحَ يَشْكُو بَعْدَهُ حَرَقَةَ الظُّلَمَا
عَبَثَتْ بِقَلْبِي سَاعَةً وَرَمَيْتُهُ
كَمَا يَفْعَلُ الطِّفْلُ الْمَدْلُ بِالْأَدْمَى
وَمَا الْحُبُّ إِلَّا نَظْرَةٌ بَعْدَ نَظْرَةٍ
يُصَابُ الْفَتَى فِي حُبِّهِ الْقَلْبَ مِنْهُمَا
وَيَبِينُ ضُلُوعِي بِلَيْلٍ طَالِ حَبْسُهُ
إِذَا مَا رَأَى وَرْدًا بِهِ جُنُّ مُغْرَمَا
وَيَقُولُ مُتَغَزِّلاً فِي الْقَصِيدَةِ لَهُ بِعَنْوَانِ
”حَسْبِي“

بَاحَتْ بِأَسْرَارِ الْهَوَى عَيْنَاهَا
فَعَلَامَ تَبْدِي صَدَّهَا وَجْهَاهَا؟
ظَلَمْتُ تُسَارِقُنِي الْأَحَاذِ مَشُوقَةً
وَتَظُنُّ أَنِّي لَمْ أَكُنْ لِأَرَاهَا
لَمَّا تَلَقَّاهُ النَّاضِرَانِ تَبَسِمَتِ
وَاحْمَرَّتْ مِنْ فَرْطِ الْحَيَا خَدَاهَا
ثُمَّ انْتَنَتْ غَضْبَى كَانَ قَدْ سَاءَهَا
مَا بَانَ لِي مِنْ وَدْهَاهَا وَصَفَاهَا

ونتلمس حبه وعواطفه وخفق قلبه
 ووجدانه، والمختارات التي قدمناها في
 هذه الدراسة تلمّح ولا تُصرّح بأهمية
 العطاء الشعري والتجربة الأدبية التي
 قدمها لنا الشاعر الرشيد، وهي حافلة
 بالقيم الوطنية والقومية والإنسانية،
 متمسكة بمبادئ الأخلاق والفضيلة،
 وتمجيد العلم والوطن والشباب
 والإنسان، وتدعونا لدراسة الشاعر
 أكثر وأكثر والكشف عن مواطن إبداعه
 الشعري، ومواكبة لأحداث وطنه
 وأمته.

لقد عاش الرشيد مؤمناً بالعقل
 هادياً ومرشداً له في حالات الظلمات،
 منكراً للظنون والأوهام، ونحب أن نختم
 بهذه الأبيات التي يحدّثنا الشاعر
 فيها عن نفسه، بقدمها واضحة من
 غير زيف أو مواربة، ويقول الشاعر هذه
 "حقيقتي":

ألا لا تمّرتي في الظنون
 فإني ما أسركم أبين
 يدين الناس ما شاؤوا وإني
 بما قد صحّ في عقلي أدين
 فما لي غير نور العقل هادٍ
 إذا ما خلوت كنت حولي الدجُون

المرجع:

ديوان "أغاني ربيع"
 للشاعر: عبد المحسن محمد
 الرشيد
 نشر: دار الكتاب اللبناني- بيروت

والشاعر كان حريصاً على الحب
 الطاهر العفيف، وهو بذلك يجسد
 قيمة من قيم الحب البعيد عن الفجور
 والابتذال، يقول في قصيدة له بعنوان
 "إلى خاطئة":

أهوى الجمال عفيفاً غير مبتذل
 كصفحة البدر لم تعلق بأوصارٍ
 لولا الجمال عفيفاً والهوى اجتمعاً
 خلّت غراس العلى من أي الثمار
 ص ١٣٥

وحين طفت أشعاره الغزلية وزادت
 عتبت عليه زوجه وغارت، فأرسل إليها
 بهذه الأبيات يطمئنّها، ويهدئ من
 روعها، ويؤكد على حبه ووفائه لها.
 يقول الشاعر في قصيدة بعنوان "و
 وحقك":

تغيرك لم يمل أبداً فؤادي
 فانت من الدنيا أقصى مرادي
 منيرة) إن حبك ذاك شيء
 أعيش به كأنفاسي، كزادي
 تمشي كالجميأ في دماي
 وتسأ أفيق أو أرجو رشادي
 وقد ضمّر الفؤاد فلا محل
 يحلّ به سواك من العباد

هذه هي مقتطفات من شعر الشاعر
 عبد المحسن محمد الرشيد، وأشعار
 الشاعر ديوان حياته، وسجل ذكرياته،
 في سطورها نقرأ معاناته وعذابات،

قراءات

”الأقلف“

بين الرواية والسيرة الغيرية

عبدالله خليفة يمضي في روايته لتحقيق الذات بأبعاد رمزية
ورصد لسيرة الزمان والمكان في بعديهما المحلي والكوني.

بقلم: د. صابر محمود الحباشة
(البحرين)

لعل الرواية الخليجية، التي شهدت انطلاقة محتشمة ومتأخرة
قياساً إلى قسيمتها في الشام ومصر، قد بدأت تفرز حالة من النضج
والعنفوان نجدها خصوصاً في بعض الأعمال التي تجاوزت مرحلة
التجريب والتردد والارتجال. ولعل القارئ يمكنه - بيسر - أن يسم
رواية ”الأقلف“ للكاتب البحريني عبد الله خليفة بسمة النضج
الفني، نظراً إلى احتوائها على عناصر الرواية الفنية المكتملة...
ولعل ثراء الرواية قد أغرى بعض النقاد بدراستها اعتماداً على شتى
المناهج والنظريات السردية والنفسية والواقعية... غير أن تناولنا
لهذا الأثر الروائي ستركز على ثلاثة محاور:

- أولاً: البطل الروائي.

- ثانياً: الشخصيات القصصية، ملامحها ورموزها والعلاقات
بينها.

- ثالثاً: بعض الأبعاد الدلالية والقضايا الحضارية التي يطرحها
هذا النص الروائي.

نسب إنسانية موعلة في الثقافة
النصية العريقة.

إذ تتحد في يحيى بطل رواية
"الأقلف" مشابه عديدة بشخصيات
قصصية أو تاريخية مركوزة في الذاكرة
الجمعية، فهل يمكن أن نقول إنه أقرب
شبهًا بحَي بن يقظان بطل القصة التي
ألفها الفيلسوف ابن طفيل (ت ٥٨١هـ)
في القرن السادس للهجرة، ومواطن
الشبه بينهما كثيرة:

- وقوعه في منزلة بين الحيوان
والإنسان

- تربيته تربية ناقصة من جهة
العجز المريية الخرساء، إذ اكتسب
اللغة من عند الناس العرضيين الذين
احتك بهم.

- حصول نقلة بينه وبين هذه
الوضعية المزرية باتصاله بالعلم
والمعرفة وتعلمه...

فإذا كان هذا الأقلف يذكرنا ببعض
الشخصيات التاريخية والقصصية
المعروفة، فإن السؤال يطرح، ما المقصد
الذي رمى إليه الروائي باتخاذ بطله
على هذه الشاكلة؟

وما هي الأبعاد الرمزية التي جعلت
مسيرة البطل تنتقل وفق هذه الغامرة
المغرقة في الواقعية المرة، التي لا تعدو
أن تكون - هي ما نحسب - سيرة المكان
والإنسان معا في بعديهما المحلي
والكوني. إنه تجسيد شعري (وإن قام
على شعرية المفارقة ووظف جمالية

من اليسير إطلاق وصف
"الوجودي" على بطل رواية
"الأقلف"، فهو يعينك تمرقا
وصراعا مريرا في مستويات عديدة:
إذ إنه مهّد في كيانه ومنبوذ في
علاقاته الاجتماعية ومجهول
الهوية... فكان جميع الظروف
قد تحالفت ضده ليظل متمزقا بين
الرغبة في العيش كحد أدنى وبين
تحقيق الكرامة الإنسانية، كسقف
أعلى لمساعيه في صدّ العداوات
المتراكمة والموجهة ضده.

البطل الوجودي

لعلّه من اليسير إطلاق وصف
"الوجودي" على بطل رواية "الأقلف"،
فهو يعيش تمرقا وصراعا مريرا في
مستويات عديدة: إذ إنه مهّد في
كيانه ومنبوذ في علاقاته الاجتماعية
ومجهول الهوية... فكان جميع
الظروف قد تحالفت ضده ليظل
متمزقا بين الرغبة في العيش كحد
أدنى وبين تحقيق الكرامة الإنسانية،
كسقف أعلى لمساعيه في صدّ العداوات
المتراكمة والموجهة ضده.

ونمضي الرواية في رحلة البحث
عن تحقيق الذات عبر العمل والعلم...
غير أن البطل وإن افتقد لذاكرة قريبة
تشدّ أزره وتزرعه كنبئة أليفة في تربة
النص / المجتمع، فإن الراوي قد أيّده
بقرائن تلمح إلى احتوائه على أواصر

”الأقلف“ ليس تسمية مجانية ليحيى، بل هو استعارة كبرى، تدل على خروجه عن إطار الثقافة الجمعية التي تسطر سلوك أفراد المجتمع وتضع أختامها على أجسادهم، كما تنقل مسلماتها على عقولهم ووجدانهم.

أختامها على أجسادهم، كما تنقل مسلماتها على عقولهم ووجدانهم. فكان هذا الأقلف قد حكم عليه بأن يبقى خارج سور الانتماء، لأنه لم يجتز قانون العبور - بالمعنى الأنثروبولوجي للعبارة - الذي يخول له حق الانتساب إلى المجموعة، بما أنه لم يخضع لطقس الختان. ويتحول طقس الختان من الدلالة الأنثروبولوجية العامة، إلى استعارة المروق وفقدان الهوية بالمعنى الثقافي والمسح الحضاري، ضمن هذه الرواية... فكان يحيى بافتقاره لما يتفاخر به العرب، وهو النسب الرفيع، ويعدم امتلاكه من مقومات الانتساب إلى الغرب سوى كونه أغرل كذكورهم أو أزرق العينين، يمثل الشخصية الفاقدة للهوية الواضحة ولعله - بوجه من الوجوه - رمز بدائي لتهاافت العرب على ما عند الغرب دون تمييز بين الفث والسمين ودون وضع معايير للأخذ والاقتباس...

بل لعل سمة التمزق التي تخض

القبج، فنحن لا نشعر عندما يصف الراوي البطل وهو يفتش في القمامة عما به يسد رمقه، باشمزازا بقدر ما نشعر بالتعاطف معه، وهو الذي تخلق عنه المجتمع ورماء في حضيض السفالة نسبا وحسبا، وهو بعد صبي لا يفقه، فهو ضحية بامتياز غير أن هذا التوصيف وإن جرى في الرواية مجرى تشخيص سيرة فردية، فإنه ينفتح على سيرة المكان باعتباره فضاء تحول جذريا من نسق البداوة والفقر والبؤس، إلى الحضارة والغنى والرفاه، بفعل طفرة نفطية لم تهله طويلا إذ اكتسحت المنطقة دون منطق، وألقت بالماضي في كهف التاريخ المظلم.

فإن كان الهيكل العام لسيرة البطل في ”الأقلف“ يوحي بهذه والعذرية والخروج من دائرة الثقافة وما تحمله من عمل وتصنع ومكر، فإن الثقافة الحضاري الذي ألقى بظلاله عبر النص متمثلا في التبشير وما صورته الراوي من عمليات إغاثة وعلاج تقوم بها الإرسالية الأمريكية في الفضاء، لم يقم على تصادم بل كان يؤدي إلى سد النقص في البيئة المحلية المتفجرة إلى أدنى مرافق العيش الكريم.

إن ”الأقلف“ ليس تسمية مجانية ليحيى، بل هو استعارة كبرى، تدل على خروجه عن إطار الثقافة الجمعية التي تسطر سلوك أفراد المجتمع وتضع

العلاقات بين الشخصيات

لما كان يحيى هو الشخصية الرئيسية في "الأقلف" فقد درسنا علاقات الشخصيات بالنسبة إليه هو باعتباره محور الرواية والمحدد لضروب العلاقة: مساعدة أو عرقلة، وقد ضربنا الذكر صفحا عن دراسة أنواع الشخصيات في حد ذاتها باعتبارها فردية أو جماعية، حرصا على الاختصار.

وقد انبثت بين يحيى وسائر شخصيات الرواية علاقات متنوعة، يمكن حصرها في ما يلي:

١) يحيى + إسحاق: مجرد اختيار اسم "إسحاق"، يدلّ على التشاكل والتجانس بين الشخصيتين من حيث الانتماء الطبقي وقد اشتركا في بداية السيرة القصصية، فلم يقتصر التحول الاجتماعي على البطل بل على صديقه الذي ساعده في الأوقات العصيبة بل كان هو الجسر الذي نقله من حياة البؤس إلى حياة الرفاه. لذلك من اليسير الحديث عن علاقة مساعدة تربط إسحاق بيحيى وهذا ما جعل الراوي يكافئ هذه الشخصية المساعدة بأن جعلها قريبة من البطل.

ولكن هذه العلاقة تشهد انقلابا رهيبا، حيث يصفه بالمفرور. فهذا الصديق يعود إلى التطابق مع موقف المجموعة عندما تعلّق الأمر بإعلان يحيى تنصره. بل لعله ليس محض جناس ناقص بين اسمه "إسحاق"

نفسية يحيى هي التي تحرك الأحداث من توتر إلى آخر، فقد انبنى وجوده على أصل مبتور، وانخدع بمداقة تبين هشاشتها مع إسحاق، أما حبّه لميري فلعله كان في أغلب الأحيان من طرف واحد، إذ سرعان ما تصدّه عندما تشعر ميري بخروجها عن المهمة التي جاءت من أجلها، ورغم وعيها بالتناقض الذي تتسم به وضعيتها: "...شابة.. اختارت الرهبنة وعلاج المرضى في المناطق النائية.. وتخلّت عن الاحتفالات والبهجة والمدن العامرة.." كما تقول عن نفسها فإنّه بقي وفيًا لحبّها رغم ما ينتابه من إحساس بالقهر والألم: "أحسّ بالقهر والألم لخواء يديه، ولتاريخه الضحل المعدم، وكأنّه أداة للتجارب الدينية، وليس للمحبة والعشرة. هل يستطيع أن يدفع ثمن الحبّ تضحية ومعرفة؟ هو ليس سوى فار تجربة ما في مسارها. أمّا أن يكون بؤرة في هذا العالم المنير، فهذا محال، وليس له سوى الحلم.." فازمة البطل سببها الرئيس هذه الحبيبة المفارقة وما يرومه يحيى من حبّ مستحيل معها، فكان تنصره إنّما كان ليكون حظيا عندها، والحال أنّ ما أوهمته أو توهمه هو من تلقاء نفسه به من حبّ إنّما هو طعم لتتقرب الراهبة الممرضة الشابة بتتصيره إلى الربّ زُلفى!

والفعل "تسحق" الذي جاء على لسانه إذ قال:

"- سترون الآن .. كيف تُسحق هذه الكنيسة .. المرتد سيقتل .. اشهدوا المعجزة الإلهية"

٢) يحيى + العجوز: الخرساء هي بمثابة المرضعة والمربية للبطل، فإن حرمتها الطبيعة من أن تكون أم يحيى البيولوجية فإنها بتربيتها له قد ارتقت إلى مصاف الأمومة، فهي الممثلة بامتياز لطبقة المحرومين المهمشين وعاهتها خير مجسد لهذا الدور الذي يريد الراوي أن يجعلها متقمصة له، وهو دور انفلات الإنسان من درك الحيوانية توفقا إلى تحقيق إنسانية لا تكتفي بحدّ النطق، فقد لا يكون الإنسان - بحرف التاج - هو الحيوان الناطق دالما، فقد يكون أخرس، ومع ذلك يستحقّ ألا نصادر إنسانيته!

٣) يحيى + ميري: ملائكة الرحمة المنقذة القادمة من وراء البحار، الملتزمة بتعاليم دينها المتفانية في عملها ممرضة تساعد هؤلاء المساكين، لم يكن لقاءها ببحيى عاديا فقد أثر فيها تأثيرا جعلها تساعد في أن يتحوّل تحوّلًا جذريا ينقله من النقيض إلى النقيض. وهذا التعاطف الذي أبينته معه، لا يمكن أن نعدّه رومنسيا محضا، بل لعله أقرب إلى رحلة معكوسة يقوم بها الشمال المؤنث إلى الجنوب المذكر،

إذا ما استحضرنّا "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح. فالتعريف والتعارف لم يقفا عند حدود أداء الواجب الإنساني نحو محتاج إليه، بل تعدّى ذلك إلى ضرب من الوُدّ والمحبة التي تسمو عن الفريضة المحضة وإن جاءت في تعارض مع العُرف الذي انتهك بهذه العلاقة انتهاكا مزدوجا:

- الانتهاك الأول أن الممرضات المبشرات قيّضن حياتهنّ لخدمة دينهنّ ولمساعدة عائلاتهنّ ولا حقّ لهنّ - وهنّ يباشرن العمل - في حياة شخصية (وقد قامت جين زميلة ميري بهذا الضرب من الانتهاك عندما ربطت علاقة بتوم وهو مهندس في شركة نفط).

- الانتهاك الثاني أن ميري ربطت علاقة غير متكافئة مع هذا "الأمّي" ... ميري تلك التي "إذا كانت أعطت أصابعها إلى جراح المرضى، فقد أعطت روحها لهذا الشاب رفيق رحله الحقيقة هل هي رسالة أم قبيلة؟ حبّ أم وجع؟".

وتشهد علاقة يحيى بميري دفقا جديدا بعد رحلة مشتركة نتج عنها ولادة طفل، وهو ما جعل العلاقة تتخلص من الرومنسية إلى الاحتكاك الجسديّ لا في الخيال بل في الواقع، باغتنام فرصة الانصراف عند ذهاب الحاج سلمان ملء صفيحة البنزين.

صورة الآخر

وتحتفل الرواية بتصوير إمبريالي
للآخر العربي في عيون الغربيين؛
فهو وثني، متخلف، سيء معاملة
المرأة، مريض، عاطفي بمعنى أنه غير
عقلاني...

ويبدو أن هذه الصورة الكولونيالية
المكرسة لا تخرج عما تعودنا عليه
في الخطاب الفني والإعلامي لنوي
العقلية الاستعمارية من الغرب،
خصوصاً وأن الحقبة الزمنية التي
تغطيها الرواية - وهي حقبة الانتداب
- تسمح بمثل هذا التمييز. وبالمقابل
يظهر الغربي رمز الحضارة والأناقة
والعلم والعقلانية والتنوير...

ويبدو أن هذه الثنائية الضدية،
لم تحضر في النص إلا ليتخذها
القارئ محجة إلى تدبر سبل تخليص
العالمين الغربي والشرقي من آثار هذه
النظرة الدونية المبنية على مسبقات
أيديولوجية تصب في خانة المركزية
التي بدأت تدكها أنساق التفكير والعيش
في السياق العولمي الجديد، بكل ما فيه
من تغيير للبنى الاقتصادية ولنظم
العيش ولؤوسات المجتمع باختلاف
أنوعها وأشكالها.

وبالمقابل فإن صورة الآخر الغربي

عند العرب هي كذلك صورة مشوهة
تلخص في الكدر وإباحة المحرمات، وإن
اتصلت النظرة بالناحية الحضارية،
بدا نوع من الشعور بالدونية تجاه
هذا الغرب الغازي الاستعماري، ولكنه
الجميل، المتعلم، صاحب التكنولوجيا
المتطورة... إن المفارقة بين ما يراه
المسلمون عن أنفسهم من كونهم
مصدق الآية: "كنتم خير أمة أخرجت
للناس... الآية" وما يرونه بأعينهم من
ضعفهم وتفوق الغرب عليهم، هي التي
انشأت حالة التمزق التي مثلها يحيى،
بما هو رمز التطوع إلى الانعتاق من
قيود الماضي، نحو التحرر، ولكن يبدو
أن الخيار الانقلابي الارتدادي الذي
سار فيه لم يكلل بالنجاح.

إن الثقافة السائدة هي التي
تقرأ الواقع وتفكك شفرته بما لديها
من وسائل التأويل وأدوات القراءة.
فالثقافة الشعبية التي يسيطر عليها
الإيمان بالخوارق تستدعي دائماً
الكائنات الغيبية وتحتاج إلى تدخلها
"لنصرة" حق سليب أو لمعاينة "كفر
صراح"، ويظل المتشبعون بتلك
الثقافة عاجزين دائماً عن الخروج عن
سلبيتهم.

قراءات

التوحد الإنساني

في

”عرائس الصوف“

ميس العثمان والعوالم المغلقة

بقلم: محمود قاسم

(مصر)

يترك الكاتب بصمته فيما يكتبه، حتى لو حاول أن يكون محايداً، أو أن يبعد ذاته عن العالم الذي يشكله بمخيلته..

يبدو هذا واضحاً في إبداع الكاتبة ميس خالد العثمان، في أعمال الإبداعية، ولاسيما في روايتها ”عرائس الصوف“ التي تبدو فيها العلاقة بين الراوية وصديقتها الحميمة جداً ”دليلة“ مليئة بالشد والجذب، تجمع بين التنافر الشديد، والتوحد الملحوظ.

والبصمة المقصودة هنا هي أن النص الروائي الذي أمامنا يؤكد نسوية العلاقات بين الراوية، وصديقتها، وأيضاً نسوية المضردات اللغوية، والعوالم المغلقة التي تعيشها الراوية، حتى وإن بدت هذه العوالم متفتحة الأبواب والأذهان، وتتجسد حدود هذا العالم النسوي في هامشة الرجل ومكانته، حتى ولو صورته لنا الرواية على أن ”تدر“ ابن العم ”مصبوب“ هو محور الكون، وهو المركز الرئيسي للتناظر الملحوظ بين المرأتين، ثم التوحد الحادث بين كل من دليلة وصديقتها.

وهذا التناقض الوجودي، ينعكس أيضاً مضادات عديدة، تبدأ بألوان البشرة التي تكسو جلد كل امرأة ويبدو هذا التناقض عندما تردد الرواية ”يلقبوننا بـ ”البيضة والسودة“ والرواية تدور من خلال وجهة نظر البيضاء، المولودة برجل ناقصة، دون أن تعرف حدود هذا

أجمل ما يعرض هذه العلاقات المتناقضة المتوحدة، هو المصطلح اللغوي عند الكاتبة، ولعله أهم ما يميزها، بالإضافة إلى اختياري هذا العالم الجواني، البالغ الخصوصية للمرأة في مثل هذه المجتمعات، فالكاتبة في هذه الرواية ترجع إلى تاريخ قديم دون أن تجده مثلما فعلت في روايتها الأولى "غرفة السماء".

التقصان، هل هي قدم، أم ساق، أم رجل بأكملها، نجعلها في حاجة إلى تركيبات صناعية.

وسوف يظل هذا التجاذب المتنافر بين المرأتين متواجداً طيلة أحداث الرواية، من خلال وجهة نظر الراوية، وسيحدث تلاحم أبدي بين الطرفين، والسبب هو الرجل الذي تتجاذبه المرأتان، البيضاء، والسوداء.. حتى وإن كانت البيضاء هذه ليست جميلة، وليست متكاملة العناصر كأنثى، وامرأة..

"هي الأقوى، والأكثر اندفاعاً وذكاء، وإثارة".

وقد تشاركنا في ذكريات الطفولة، وأيضاً في مشاعر الحب نحو الرجل نفسه، الذي سوف ينتقل بين الطرفين طوال أحداث الرواية، ويلحم أيضاً فيما بينهما، كأنما الثلاثة مخلوق بشري واحد، بدأ هذا التلاحم من خلال أول غمزة غمزها "لهما" معاً، فلم تعرف أيهما لمن غمز لها، ولم أرسلها، ومن هنا يأتي توحد العلاقة، فالضئ الذي سوف يتزوج من دليلة، هو الذي وقف في شرفته صباح زفافه ليروح لها بيده.

حسبما روت المرأة، فإن البيت الذي تربينا فيه، لم يعرف من الأطفال سواهن، فكانما الأب لم ينجب من "عوجة" بعد اقتترانه بها، وهي التي حملت وأنجبت دليلة من زوجها الأول.

هذه العلاقة الثلاثية المعقدة، تبدو كأنها تصنع من هؤلاء الأشخاص ثالوثاً موحداً، تبدأ ملامحه في الانفتاح حين

من الصفحات الأولى تبدو أطراف المقارنة بينهما، بما يوحي شدة التناقض، والجذب الشديد بينهما، فكانها الأقطاب السالبة، والموجبة، حتى إذا تجاذبت، تولد الشر، وحدث الماس الكهربائي بدرجات متباينة، فالمرأتان تمتلكان تقريباً الذكريات نفسها، باعتبار أن الأب قد تزوج من "عوجة" الخادمة عقب وفاة زوجته، أم الراوية، كي تتولى تربيته، وهي أيضاً التي أعجبت ابنتها السمراء "دليلة".

ومن السطور الأولى تتضح المصائر المشابهة للمرأتين، فالراوية فقدت أمها، أثناء الولادة، وولدت هذه الأخيرة برجل ناقصة، أما دليلة فقد مات أبوها وهي في بطن أمها لمدة شهرين، ومن هنا جاءت وحدة المصير، والذكريات الأولى، "كبرنا معاً، وحملنا خوفنا من المجهول سوياً" ورغم هذا فالتناقض واضح، ليس في لون البشرة، بل أن الراوية تعترف بأن بياضها ليس ميزة، بل أنه جعلها عجفاء، وراحت تنظر إلى الطرف الآخر باعتباره الأكثر تميزاً

وهي الفتاة البريئة الساذجة، الأقرب إلى الطفولة لم تر في هذا التصرف أي غرابة، أحست أن من حقها، يمتلكها نزر، وتصفه بعبارات سوبرمانية خارقة، ومن هنا تبدو التناقضات، ليس فقط بين البياض والسوداء، بل أيضاً بين نزر، ونفسه، فهو الهادئ الصلب، الجميل الصارم المثير، في منظور الفتاة، يضر عواطفه عليها منذ اللحظات الأولى من زواجه لتوأمها الروحي.

دون شعور بالندم

أما التوحد، فإن مروانة، الراوية، أعطت لنفسها الحق أن تمتلك الرجل الذي تزوجته دليلاً، دون أي شعور بالندم، هناك فقط تساؤل حول مصير العلاقة، لكن قوة المشاعر تدفعها أن تقول له "سأحبك بقوة. وسيفقد حُبنا مشكلة لا مثيل لها". وفي الليلة نفسها، ورغم أن دليلاً عروس جديدة، فإنها في ليلة من ليالي العرس الأولى، تذهب معها لتقذف الحجارة في البئر قبل الغروب، ثم تندس معها في الفراش، وتستمتع إلى الأرواح الهائلة "كنت بعيدة عنها وقريبة حد الالتصاق أنه المزيج البشري المتلاحم، المتناظر، يعكسه تصرف مروانة الذي تبدو كأنها تعطي لنفسها الحق في أن تمتلك عواطف نذر، منذ أن غمز لهما" معاً "الغمزة نفسها..

الغريب أن نذر قد لوح لمروانة صباح ليلة الزفاف، بما يعني المودة، وسمح لنفسه أن يبادلها الغرام، رغم أنه قضى ليلة زفاف أولى مع دليلاً، مليئة بالرجولة والسعادة وعبارات الغزل، وليس هناك تفسير في هذا النوع

الرجل هنا، رغم كل ما يتمتع به من مكانة في المجتمع الذكوري، كثير الإناث، وأيضاً لدى من تحبه من النساء، الأم والزوجة، والخييلة، فإن صورته السلبية التي رسمته بها الكاتبة تقربه من صورة الرجل بشكل عام في الأدب النسوي، وقد بدا الحب الذي تكنه له الراوية العرجاء، أعرج، وأعمى، فهو يكاد يكون الذكر الأوحى، أو الأهم في دائرته.

تضم الراوية العروس دليلاً صباح يوم زفافها، وكل ما تراه منها، إنها أحست أن العروس تحمل رائحة "نذر" معها، أي أن كل ما رآته فيها، هو رائحة الرجل، الذي لوح للمراتين، على فترات مختلفة، فتزوج الأولى، ثم صار يرمي إلى امتلاك الثانية..

وقد كررت الراوية هذا التعبير أكثر من مرة، ذلك الذي يؤكد أن عطر "نذر" هو أهم ما تحمله العروس، فحين غادرت البيت إلى منزل زوجها في اليوم الأول للزواج، تسرب عطرها الذي حمل شيئاً منه وتسرب إلي..

حدث ذلك واللافتان لا تزالان في مرحلة، سنية مبكرة للغاية، لا تزال فيها الراوية تمارس ألعاب الطفولة، لكل دليلاً غارت إلى منزل الزوج، وبدأت الراوية تمارس وحدتها، لكن نذر كان حاضراً دوماً، يحطم جدران الوحدة، يرمي بشبابكه عليها، وهو المتزوج حديثاً، يردد لها "أريدك" فيريكمها ويضييق عليها الخناق، والغريب أن الراوية،

من الكتابة سوى أن التوحيد يجعل الرجل يتعامل مع المرأة الثانية على أنها امتداد للأولى أو جزء منها دون أن يمس بفاصل الواقع الذي يفصح بينهما. حتى وإن عصرت الغيرة قلب مروانة حين سمعت تفاصيل ما حدث بين الزوجين في ليلتهما الأولى معاً.

اتفاق ودي

إذن، هو توحيد متعمد، ابتداء من الغمرة المزدوجة الاتجاه، وحتى الانصهار الذي تم بينهما في اتفاق ودي، فسرعان ما طفت مشاكل المجتمعات المغلقة إلى السطح، مسألة الإنجاب، والبحث عن وريث ذكر، واستمرار الحياة، فأم العريس تؤكد أن ابنها ليس على ما يرام، والزوجة نفسها تحكي عن مخولة نزل إلى الدرجة التي تجعلها قابعة بين يديه بعشق، في الوقت الذي بدا الرجل باعتباره الآخر البعيد، الذي تكاد تسمع أخباره، دون الدخول مباشرة في الحدث، رغم أن مروانة تقول عنه "إنسان يحمل دمي، يشقني حد التهور" لكن الرجل لا يلبث أن يظهر بعد عدة أشهر، عند البئر، يمرض عليها الزاج، وتعبير مروانة من حالتها الخاصة، دون أي إحساس بالندم، كان من حقها أن تمتلكه مثلما تمتلكه الأخرى، في مدينة "سورها" التقاليد القاسية، لقد شعرت مروانة بالسعادة البالغة وحقها في امتلاك الرجل لمجرد أن طلب زواجها..

ببت مكانة الولد الذكر في مثل هذا العالم، من خلال الوصف الدقيق لقدم نذر، الوليد الذي أنجبته أمه غزوي، بعد إنجاب العديد من البنات،

وموت الولدان إثر نزولهم من بطن الأم غزوي، وقد حكى الرواية هذه الحكاية بشكل محايد، باعتبار أنها لم تكن شاهدة عليها، شهرها لبقية الأحداث، فقد سمعت مروانة، دوماً عم يحدث في بيت دليلة سواء من خلال أم دليلة "عوجة"، وأم نذر "غزوي"، وكما تحكي الرواية، فإن هذه التفاصيل قد عرفتها فيما بعد. وقد عكست هذه التفاصيل مكانة "نذر" في هذا العالم، فهو الذكر الأوحى من جيله، وسط مجموعة من النساء وبالتالي فإنه "المنشود، الأوحى"، وأمام ذلك، فإن الرواية، مروانة تذكرنا دوماً بالعجز الذي أصابها، وهي في فصل لاحق تصفه بالعرج، فهي أحياناً ناقصة الرجل، وهي في وصف آخر عرجاء..

في هذا الفصل تبدو المشكلة المتوارثة في مثل هذا المجتمع، وعلى طريقة ما قرأناه في روايتي الطاهر بن جلون "ابن الرمل" و"ليلة القدر" حيث أن هناك نقاط تماس واضحة حول مكانة الذكر، وإنجابه وسط العديد من البنات، الإناث، في رواية عرائس الصوف والروايتين المذكورتين.

أجمل ما يعضد هذه العلاقات المتناقضة المتوحدة، هو المصطلح اللغوي عند الكاتبة، ولعله أهم ما يميزها، بالإضافة إلى اختيار هذا العالم الجواني، البالغ الخصوبة للمرأة في مثل هذه المجتمعات، فالكاتبة في هذه الرواية ترجع إلى تاريخ قديم دون أن تحدهه مثلما فعلت في روايتها الأولى "غرفة السماء"، وليس مجال البحث في هذه الرواية، الآن، هو التوقف عند المفرد اللغوي المتفرد للمؤلفة، لكن إلقاء الضوء

هنا أقرب البشر إلى مروانة، وبيتعد الرجل الذي "فعل" الشيء، كي تتقارب المراتان، في نسوية ذات ملامح خاصة، هي نسوية مقرونة ببراء الطفولة.

الرجل هنا، رغم كل ما يتمتع به من مكانة في المجتمع الذكوري، كثير الإناث، وأيضاً لدى من تحبه من النساء، الأم والزوجة، والخليلة، فإن صورته السلبية التي رسمته بها الكاتبة تقريه من صورة الرجل بشكل عام في الأدب النسوي، وقد بدا الحب الذي تكنه له الراوية العرجاء، أعرج، وأعمى، فهو يكاد يكون الذكر الأوحده، أو الأهم في دارته. فهو حب مغموس بالخطايا العنقودية، أي أن الخطيئة الواحدة تسوق إلى خطايا أخرى، فالعلاقة التي تسفر عن حمل مروانة، تؤدي إلى أن هذه الأخيرة تخدع اختها، وأن يتم الاتفاق على خداع العالم الصغير الذي يحيط بكل من دليلة ومروانة، وأيضاً بعض المقربين لهذه الشخصيات.

يبدو الخداع مائلاً، في أن نذر غير القادر على مقاربة زوجته، ينجح في أن تسفر خطيئته مع مروانة أن تبذر طلقاً في أحشائها، وتبدو الخديعة العنقودية، أن توهم دليلة العالم من حولها إنها حامل فتحشو حول بطنها بالأقمشة شهراً بعد شهر، هذه الأشهر التي تنمو فيها بطن مروانة من خطيئتها، في الوقت الذي نجحت فيها الأم "عوجة" في غزل عرائس صوف مليئة بالكذب، وذلك في إطار من عبث تحسه مروانة "أحياناً تحتاج إلى عبث بعيد ترتيب الحقيقة من حولنا".

على صورة المرأة، والعالم النسوي في الرواية، فوجود دليلة في حياة الراوية، هو جزء أساسي من وجود الرجل، كلتاهما توحداً معه، وإن كانت مروانة هي الحكاة، التي تعرف هذا العالم فقط من خلال وجهة نظرها، وإن كان يفضل رؤية هذا العالم من خلال وجهة نظرها، وإن كان يفضل رؤية هذا العالم من خلال أضلعه الثلاثة. خاصة أنه مثلت متوحد، فنذر يلمس المراتين معاً، ومروانة تستجيب بلا أي تمنع، بل إنها تتنسم هذه اللمسات، دون أن تعرف دليلة بهذا الأمر، فمروانة تتصرف كالتافهة معه، فقد أسلمت مروانة جسدها له طواعية، في مجتمع لا يبارك أبداً مثل هذا النوع من العلاقات.

وعقب الخطيئة، تتوحد الراوية أكثر من دليلة، وتحمل مروانة من حبيبها، وأن يكون الوليد باسم دليلة، على طريق الفيلم الأمريكي "صانعة الأطفال" لجيمس بريدجز عام 1971. تردد دليلة التي تتوحد بشكل جديد مع مروانة "سابقك بعيداً عن الأمين، ولن يعرف بأمرك أحد، على أن يكون الطفل لي أنا" حيث تم الاتفاق الثلاثي، ودليلة لم تكن تعرف أن الذي حملت منه أختها مروانة، هو زوجها..

عالم الطفولة

بدت قوة التلاحم بين المراتين، بعدما ذهبت مروانة إلى مكمنها التي ستعيش فيه أثناء فترة الحمل والمخاض، فقد توحدت المراتين مجدداً، في عالم الطفولة، تصنعان معاً عرائس الصوف التي يصنعها الأطفال وهم يلعبون، خاصة البنات، وتبدو دليلة

أن ابنها هو "وردي"، مؤكدة على الياء التي تعني الملكية. وهي تردد "لخمسة أيام بقى ابني عندي" ثم تعتمد الكاتبة أن تدخل محنة جديدة في حياة هؤلاء الأفراد كي تفسح المجال لتوحد جديد بين مروانة والرجل مرددة داخلها "كلما تضاعفت خيانتني لها يزداد إصراري عليه".

ويخرج الأم "عوجة" من دائرة هذا المزيج البشري الغريب، برحيلها عن الحياة، فإن الأم تطلب من أختها أن تتزوج من نذر "كي لا يضيع ورد"، هذا الورد الذي صارت له أمان، الأولى مزيفة، تصدق في أعماقها أنها أمه، والثانية أمه الحقيقية التي يناديه بأمه أيضاً، والتي تقول بكل فخر "ذكي ابني، كأبيه" هذا المزيج، أو الزوجات كما يقول علماء الأحياء يتوحد بشكل كامل، في السطور الأخيرة من الرواية، فقد بلغت مروانة حبيبها بأن زوجته - أختها - وافقت على أن يتزوج منها، يبقى فقط انتظار عودة الأب، بعد يومين، حيث ستخبره مروانة (نصف رجل) وامرأة كاملة (دليلة) وطفل الكثير... تمهيداً للتوحد الرسمي، الشرعي الحقيقي..

هذه الرواية المتميزة، سوف تفتحها صفحات نقدية متباينة ومتعددة، وهناك مقاييس متشعبة، للتعرف على عالم الكاتبة ميس خالد العثمان، منها الاحتفاظ بكل هذه الأجواء الطفولية التي تنبعث من عنوان الرواية "عرائس الصوف"، رغم كل هذه النسوة، والعلاقات المتناقضة التي تربط بين الأشخاص الثلاثة.

وما دمنا نتوقف عند التوحد المتناقض بين المرأتين، فإنما حدث يزيد من هذا التلاحم بين المرأتين اللتين توحدتا بشكل غريب مختلف، فالوليد القادم هو حبل صري حقيقي بينهما، يساعد في تلاحم كل منهما معاً، رغم أن الزوجة ستظل على غير علم بهوية الأب، فمروانة تمارس الكذب على من تسميها أختها بشأن الأب الحقيقي للوليد القادم.

ورغم العبارات الواضحة التي عبرت بها مروانة عن حبها المتفاني للرجل الذي ملأ بطنها، بالابن، والخطيئة، وليس هذا تفسيراً أخلاقياً، بقدر ما هو قراءة لسلوك شخصيات الرواية الرئيسية، فقد صار الوليد جزء من هذا التلاحم الجسدي الروحي بين الثلاثة الذين صاروا بوجوده رياضي، لعل دليله هي الوحيدة التي لا تعرف الحقيقة..

رحلة صيد

وهنا تتداخل الحروف التي تدل على الملكية والانتماء: الياء، والكاف، والهاء، فالياء تعني "طفلي" حين نتحدث مروانة عن ابنها الذي هو "حفيدة" للجدّة الشّيخة "غزوي" والدة نذر، هذا الوليد الذي أسموه "ورد" الذي تتحدث عنه أمها لأخرى متسائلة "أين وردنا الصغيرة" لتصبح لحروف الملكية معنى تعني التوحد من خلالها. وقد ساعد التوحد بين دليلة، ومروانة، والصغير أن ابتعد نذر عن المكان لبعض الوقت حيث ذهب مع أبيه حابس في رحلة صيد كي يصير مجرد هاجس غير ملموس.. فهي ترى

مقالات

الحدائثة في الأدب.. بين الأحادية والتعددية.

بقلم: د. عيسى الدودي
(المغرب)

لا يخفى على أحد ما لمصطلح الحدائثة من الجاذبية والاستقطاب باعتباره منهجاً يخترق كل مناحي الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وهذه الأضواء البراقة المسلطة عليه آتية من قناعات أهمها أنه توجه إنساني كوني يخدم البشرية جمعاء، ويسعى لنقلها من التخلف إلى التحديث بمعناه الواسع. والفكرة نفسها سمت المجال الأدبي إذ عدّ هذا التيار إنسانياً تكون فيه الاستفادة متبادلة، والأخذ والعطاء فيه يكون بمشاركة مختلف الشعوب والثقافات. لكن محاولة الخوض في مكنونات هذا التوجه الأدبي يقودنا إلى نتائج أقل ما يقال عنها أن الحدائثة الأدبية أحادية المنشأ، تبحث عن مواطن أقدام لها في بيئات أخرى، وتسعى لسيادة لون واحد من الثقافة الأدبية يغطي النصوص والمناهج والمذاهب والتيارات الأدبية، ويقترحها على الآخرين الذين يجب عليهم الأخذ بها راضين أو مكريهين.

عولمة اللغة والأدب

سقطت المدارس الأدبية المحسوبة على الحدائثة في التجريد والرمزية والإيحاء والإغراق في الفموض والتمقيد، حتى غدا النص الأدبي لدى المتلقي شبحاً مخيفاً يصعب تلمس معانيه والنفوذ إلى مقصديته، مبررين ذلك بالانزياح وتعدد القراءة وإفساح المجال لكل من القارئ والناقد للتأويل والتخيل وقراءة القراءة. وكان وراء هذا التوجه التجريدي صعود الرأسمالية في

(موت المؤلف عند رولان بارت) أنه يرسخ مبدأ الكونية والإنسانية والعالمية أي الديمقراطية الفنية التي لا تستثنى أحداً، لأنه حسب اعتقادهم كلما غاب الخصوصي/المحلي، حضر العمومي/الكوني. بيد أن الحقيقة التي لا غبار عليها أن الغرب. كان وما زال. هو مركز إنتاج هذه المدارس والمناهج الأدبية والمصدر لها في الوقت نفسه، في حين يكتفي الآخرون من الشعوب والثقافات والحضارات الأخرى بالتقليد والتبعية والاجترار عبر نوافذ الترجمة والاقتباس وربما النقل، وهذا يعني سيادة النموذج الغربي الواحد والوحيد الذي لا يستطيع أن يزاوجه الآخرون ما داموا في مؤخرة القافلة ولا يملكون زمام المبادرة أو الإبداع أو التميز الذي يفضي إلى الاستقلالية. وهنا ينتفي التعدد الذي يعني الثراء والتنوع والإغناء، ويفيب التنافس والندية وكل ما يكسر أحادية التفكير الأدبي، وفي ذلك خسارة للبشرية التي تشهد التلاقح والتواصل ومسألة التأثير والتأثر، وتبادل الأفكار والمساهمات الفنية والإبداعية، لأن البوصلة تسيير في اتجاه واحد، وتخدم كياناً واحداً.

وإذا كانت العولمة غزت كل مجالات وميادين الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وفرضت على العالم نموذجاً واحداً أعطى لنفسه صفة العولمة ووسم الآخرين بالدونية، وخيرهم بين الانتقال من البداوة إلى الحضارة عن طريق تبني الحضارة المستوردة، أو البقاء خارج الفعل التاريخي. فإن الأدب نفسه لم يسلم من هذا الابتزاز الحضاري عندما يطالب الغرب من أصحاب الكلمة أن يتخلوا

الغرب التي ألهمت المادة وأصبح المعيار المادي هو الأساس في المجتمع، وأحس المثقفون من كتاب وشعراء وفنانين بالتهميش والإقصاء، وما كان منهم إلا أن يردوا على هذا التوجه المادي بفن يطفح بالتمرد والعبث واللامعقول والغربة والغثبان، كالأرض الخراب لإليوت، والغريب لكونن ويلسون، ورؤية غربة للعالم لأتيلير كامبي، والجحيم لسارتر.. وانتقلت هذه الموجة إلى العالم العربي فتحول الأدب إلى مجرد طلاس وأساطير يعسر فك الغاها وتبيان معانيها ومراميتها، يقول منير شفيق بهذا الصدد: «فكانت المغامرة الفنية هنا هي في الانتقال من تجريد إلى تجريد دون أن يحمل ذلك صفة إبداعية أو حتى ارتقائية، وإنما امتداد أفقي تسطيحي وإن أعطاه الغموض التجريدي، وأحياناً التجديد العابر، مظهر العمق والإبداع الفني»^٢.

ولما كان الإنتاج الأدبي على هذه الشاكلة كان لأبد من إقصاء كل ما يحيط أو يرتبط به من تاريخ وبيئة وتربية وسياسة واقتصاد واجتماع.. بمعنى تعريفه من البداوة والحضارة اللتان نشأ فيهما عبر التاريخ الإنساني، وتجريده من كل ما يعلق به من إنسانية الإنسان، وحسب الدكتور خالد حاجي فإن الشعر منذ ما قبل التاريخ هو أسلوب في الحياة وطريقة في العيش، قبل أن يكون مجرد صناعة موسيقية وتجانساً بين الأوزان والقوافي^٣. وتعمقت هذا المفاهيم مع صعود المناهج الشكلانية كالبنوية (الإله الجديد على حد تعبير عبد العزيز حمودة) والسميائية والتفكيكية.. والظاهر من هذا الاعتقاد الذي يضع الحدود والحوافز بين الأدب والإنسان

والحضاري، وينهي هذه الصراعات غير المتناهية التي أهلكت الحرث والنسل. ولا يكون ذلك مجدياً إلا بالتخلي. كما يقول طه عبد الرحمن. عن الوصاية التي يمارسها علينا الآخر الذي يفقد حريتنا في التفكير، ويضيق علينا أفق الإبداع).

الترجمة منفذ للحدادة الأدبية

تعد الترجمة المنفذ الرئيس لعبور الحدادة إلى الثقافات والشعوب، فهي من المستلزمات التي لا يمكن الاستغناء عنها في هذا الباب. وما السيل الجارف من الكتابات والمؤلفات المترجمة إلى العربية إلا دليل على الرغبة في التواصل مع الآخر والاستفادة منه. ولم تكن الثقافة العربية في يوم من الأيام جزيرة نائية مغلقة، بل كانت على الدوام حاضنة لكل ما يكتب ويؤلف من طرف أبناء الحضارات الأخرى، وكانت هناك رغبة جامحة للتواصل مع الآخر، وقد بلغت الترجمة أوجها في عهد المأمون الذي أسس بيت الحكمة وفتح الأبواب مشرعة لكل ما هو فارسي ويوناني. وفي مطلع القرن التاسع عشر بدأت التجربة الثانية من الترجمة مع رفاعة الطهطاوي وغيره. ويرى طه عبد الرحمن أن بين التجريتين - تجربة العصر العباسي وتجربة العصر الحديث - بوياً شاسعاً، فالأولى كانت فعلاً اختياريًا، وصادرة عن أمة كانت في موقع قوة، واعتمدت في هذه الترجمة على نصوص غابرة، فحضارتنا الفرس والروم أنشدت نزلتا إلى الحضيض ولم يبق لهما إلا الإرث التاريخي، وفي الوقت نفسه كان حظهما في المنافسة مع الثقافة العربية ضعيفاً. أما التجربة الثانية

عن الخصوصيات القومية والدينية والجغرافية لشعوبهم، وينخرطوا في مشاريعه الحدادية بدعوى الإنسانية. وحسب هذه المواصفات المفروضة على هذه الشعوب والثقافات فإن الآداب العالمية (عربي، فارسي، هندي، صيني، ياباني، إفريقي...) ستكون مهددة بالانكماش على نفسها والسير في طريق الموت البطيء خاصة مع العولمة الإلكترونية التي تكتسح الورقي والرقمي، ولا تترك للآخر إلا حيزاً ضيقاً يزداد طبعاً وهم يزدادون نشرًا وانتشارًا. ودائمًا فيما يتعلق بتعامل الغرب مع الآخر على المستوى الثقافي والأدبي فالملاحظ هو تشجيع الغرب للكيانات الثقافية الصغرى وإحيائها لإضعاف الكيانات الثقافية الكبرى التي لها امتداد تاريخي عريق وإرث تراثي ثري وغني، ومرشحة للريادة والصدارة وقادرة على ممارسة الندية معه، كما هو الشأن بالنسبة للثقافة العربية المراد تجاوزها وإضعافها وإدخالها في صراعات مع كيانات كانت إلى عهد قريب محسوبة عليها ومتعايشة معها كالأمازيغية في شمال إفريقيا والكردية في المشرق والفرعونية في مصر. ويغدو هنا التطاحن الثقافي والأدبي المحلي محوّل هدم وإضعاف لهذه الكيانات جميعاً، في حين يبقى الغرب هو المستفيد والحافظ على أمنه الثقافي، وبذلك يضمن النموذج الواحد بقاءه وسيطرته وسطوته، أما الكيانات الأخرى فستظل على الهامش. والحدادة الحقيقية التي يرتضيها الجميع هي التي تؤمن بالإمكانات والألوان المتعددة بما يحقق للعالم التعايش الثقافي والفكري الذي يضمن في حد ذاته التعايش السياسي

فهي موسومة بالإجبارية لأنها جاءت في ظل المرحلة الكولونيالية الاستعمارية، ومنطلقة من موقع ضعف، مع نقل من حضارة قائمة ترغّب في مزيد من التوسع والتمدد. وهكذا فالنحجية الأولى تحظى باستقلال يفوق التجربة الثانية، لأن الحركة الثانية أصحابها سقطوا. بقصد أو بغير قصد. في التبعية والذويان في الحضارة الغربية إلى درجة تقديسها، والهجوم على الذات واحتقارها إلى درجة تديسها، وبذلك كانت نتيجة الترجمة هاته التي مر عليها أزيد من قرنين أنها لم تقدم لنا لا تقدماً ولا تحديثاً وإنما مزيداً من اتساع الهوة بين الحضارة الغربية التي تزداد قوة والحضارة العربية الإسلامية التي تزداد افتكاسة وارتداداً إلى الوراء.

والمعضلة هنا أن الحداثة توهم المتبنين لها أن العالم قائم على كل ما هو مشترك، وأن المجال مفتوح أمام الجميع للمشاركة والمساهمة، وأن الثقافة لا حدود لها تأتي من جميع الاتجاهات "شمال / جنوب، شرق / غرب، شرق / غرب، شرق..."، إلا أن المتتبع لحركة الترجمة يجد أنها تنطلق من اتجاهين. على حد تعبير ج. تيمونز روبرتس. هما "الأوربية" و"الأمركة" نسبة إلى أوروبا وأمريكا، يقول عن هذه الفكرة: «فلقد تحدث أحدهم قديماً "بالأوربية" ليدل على العناصر المشتركة التي دعمت التأثير الفرنسي في سوريا ولبنان، والتأثير البريطاني في مصر والأردن. وفي عهد قريب جداً عقب قرن من النشاط الثقافي والتبشيري، صارت الأمركة قوة مميزة، وأصبحت الحوافز العامة لحضارة الأطلسي تدعى التغريب»^٦.

ومن ثم قام المترجمون العرب طوال هذه الفترة الطويلة من الزمن بترجمة كل جديد يظهر في الغرب بدءاً بالإنتاج الأدبي المرتبط بكل الأجناس والأنواع الأدبية، مروراً بالمذاهب الأدبية المتعددة المشارب، وانتهاءً بالمناهج التي لا تكاد نظفر بفهم واستيعاب أحدها حتى يظهر آخر يُجِب ما قبله، فنظل كمن يجري وراء السراب ولا يجد ماء. أما الترجمة المعاكسة أو نقل التراث الحضاري والفني والأدبي العربي إلى الغرب فإنها تتميز بالضخالة والضعف نتيجة لممارستنا جلد الذات لقرون من الزمن، والدعوات المستمرة لتجاوز كل ما أنتجه العرب خلال تاريخهم الطويل، لأن الحداثة. حسب اعتقادهم. تتناقض مع الماضوية، وهو اتجاه يدعو إلى: «استعمال اللفظ بقوة وتوظيفه في الدراسة والتحليل والنقد باعتباره اختياراً لا لغوياً فحسب، بل فلسفياً وفنياً أيضاً. وهو اتجاه إطرائي تبجيلي على العموم لقيم ومنجزات الحضارة الغربية»^٧. كما ساهم في هذا الاتجاه المستشرقون والمستعربون وإن كانوا من الضفة الأخرى، الذين ترجموا ودرسوا وحققوا واعتنوا بالتراث العربي ونقلوه إلى الغرب، وانقسموا في هذا المجال إلى قسمين: حركة معتدلة تبنت النظرة الموضوعية لهذا التراث، وأنصفت التاريخ الحضاري لهذه الأمة. وحركة متطرفة أصولية انطلقت من نزعات تبشيرية وعرقية، تعاملت مع هذا التراث بالانتقائية، ومهدت الطريق للاستعمار الحديث الذي مازال يمارس وصايته علينا إلى حدود الساعة، وذلك باعتراف كبار المهتمين بالاستشراق وعلاقة الشرق بالغرب كإدوارد سعيد الذي يقول:

«فذلك ببساطة أومن بأن الاستشراق كان هو نفسه نتاجاً لقوى ونشاطات سياسية معينة».

الحداثة وثلاثية الماضي والحاضر والمستقبل

التعريف البسيط الذي درج النقاد والمهتمون على إعطائه للحداثة هو القطيعة مع الماضي والتمرد على الحاضر، واستشراف المستقبل بعيداً عن كل القيود الدينية والاجتماعية والسياسية. وصاحب ذلك موجة عارمة من التأييد والمعارضة لهذا التصور للأدب وطريقة تدبير الحياة عموماً في مختلف بلدان العالم ثالثة أو ما سماه فريد ليرنيب «صراع الحداثة والتقليد»، والسبب الأساسي وراء هذا الصراع بين تيارَي القبول والرفض هو أن: «تجربة الحداثة هي الكثير من البلدان الإفريقية أو الآسيوية تجربة مريرة وضعيفة جداً، إذ أن الحداثة دخلت إلى هذه البلدان غالباً عبر التوسع الاستعماري العالمي، في مرحلة تاريخية أصبحت فيها الحداثة بالذات مخططاً استراتيجياً لإدارة العالم وتكييفه في ضوء المصالح الكبرى للدول الرأسمالية الأوروبية»^٩. وقد أحسن صنعا الدكتور عبد العزيز حمودة عندما شخص هذا الإشكال التاريخي للحداثة في المجال الأدبي في ثلاثيته الصادرة عن عالم المعرفة (المرايا المحببة للمرايا المقعرة الخروج من التيه)، ففي الكتاب الأول ناقش مسألة التبعية في المناهج للغرب خاصة الشكلائية وبالضبط البنوية منها التي تجرد النص الأدبي من مكانه وزمانه، وتحوله إلى مجرد رموز وعلامات وخطوط أقرب إلى الرياضيات

والعلوم التطبيقية منه إلى الأدب، وعاب على النقاد العرب الانجرار وراء هذا المنهج الذي يمجّد الغربي الأني، وينفر من المقاييس المعتمدة في تاريخ الأدب العربي، ويعتبرها مقاييس بالية يجب تجاوزها، فالحداثة في الحقيقة جاءت: «رفضاً قاطعاً للتقاليد الفنية السابقة، بل رفضاً أيضاً لفكرة التقاليد نفسه، وتأكيداً للحركة المستمرة في الفن كالثورة المستمرة في السياسة»^{١٠}، والعنوان هنا تم اختياره بعناية فائقة إذ يوضح الأمر بشكل جلي، فالمرأة عندما تكون محببة فإنها تعطي لمن تلتقطه حجماً أكبر من حجمه الحقيقي، وهو تعبير مجازي لمبالغة النقاد العرب في تمجيد هذه المناهج الشكلائية. أما الكتاب الثاني والذي سماه «المرايا المقعرة» فهو من جنس سابقه، لكن المرأة في هذه الحالة تصغر وتقرم الذات الفنية والأدبية، ووصل الأمر بنقادنا إلى حد احتقار العقل العربي وما أنتجه من علوم وآداب ومعارف خلال تاريخه الطويل، واعتبر حمودة هؤلاء هم أساس المسؤولية في هذا الشرخ الثقافي الذي تعرفه الذات العربية في العصر الحاضر، ويضع النقاط على الحروف بهذه المقولة الطويلة بعض الشيء التي نوردتها كاملة لأهميتها: «أخطأنا حينما حولنا "التحديث" التي تعني الحفاظ على منجزات العقل العربي مع الاستفادة من منجزات العقل الأوروبي في العلوم والتكنولوجيا، كما فعلت اليابان على سبيل المثال حتى عهد قريب، إلى صفقة حضارية وثقافية شاملة، وتحولنا من الانتقال الذكي من ثمرات الحضارة الغربية، منذ ذروة عصر النهضة، إلى الارتواء

الكامل في أحضان ذلك الآخر. أخطأنا حينما ربطنا بين التحديث وإدارة ظهورنا بالكامل لمنجزات العقل العربي، وهو ما يسمونه بلغة الحدائين البراقة: القطيعة المعرفية مع الماضي، على أساس أن الحداثة لا تتم إلا بتحقيق القطيعة المعرفية مع التراث. باختصار مؤلم، أخطأنا حينما جمعنا بين الانبهار بالعقل الغربي ومنجزاته، وبين احتقار العقل العربي والتسكّر لمنجزاته والتقليل الكامل من شأنها^{١١}. وهي الكتاب الثالث الذي سماه "الخروج من التيه" يقر بأن النص الأدبي تعرض للمسرقة من طرف النقد الشكلائي، والحداثة وما بعدها، ويقترح حلولاً للخروج من المأزق الذي يعيشه النقد العربي، يبدأ بالبحث: «عن نظرية عربية بديلة تلقي عندها سقينة الثقافة العربية مراسيها حماية لها من أنواء المشهد الدولي ثقافياً وسياسياً^{١٢}، وهذا لا يعني بحال من الأحوال الانعزالية والانتواء على الذات والقطيعة مع الآخر ورفضه، بمعنى إنتاج نظرية عربية خالصة، بل نحن في عالم يموج بالحركة والدينامية الثقافية والأدبية، يجب أن نفرض ذاتنا وأن نجعلها طرفاً في المعادلة الأدبية والنقدية في العالم، ونستفيد من كل التجارب وفق اختياراتنا وقناعاتنا وما يحقق ذاتنا، لا أن نكون مجرد مستهلكين لا يتعدى دورهم الاجترار والتقليد والتبعية.

الهوامش

١ . دراسات في النقد الأدبي المعاصر، د محمد زكي العشماوي، دار الشروق، الطبعة الأولى ١٩٩٤، ص: ٤٧

٢ . الحداثة وما فوق التجريد . د. منير شفيق . المشكاة: العدد ١٩، ص: ٦٠.
٣ . من مضايق الحداثة إلى قضاء الإبداع الإسلامي العربي، خالد حاجي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى: ٢٠٠٥، ص: ١٣٦.

٤ . روح الحداثة: المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، ص: ١٤٧.

٥ . نفسه، ابتداء من ص: ١٤٩.

٦ . من الحداثة إلى العولة، تأليف: ج. تيمونز رويبرتم، ترجمة: سمر الشيشكلي، مراجعة: أ. محمود ماجد عمر، سلسلة عالم المعرفة: العدد ٢٠٩، نوفمبر ٢٠٠٤، ص: ١٨٢.

٧ . الحداثة في التداول الثقافي العربي الإسلامي، سعيد شبار. منشورات الزمن: العدد ٣٦، ص: ٥٠.
٨ . الاستشراق، إدوارد سعيد، نقله إلى العربية كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ص: ٢١٤.

٩ . صراع الحداثة والتقليد، فريد لمريني، دفتار وجهات نظر (١٠)، ص: ١٠.

١٠ . المرايا المحدية من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة: ٢٣٢، سنة: ١٩٩٨، ص: ٢٨/٢٩.

١١ . المرايا المقعرة، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة: ٢٧٢، سنة: ٢٠٠١، ص: ٣٠/٣١.

١٢ . الخروج من التيه، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة: ٢٩٨، سنة: ٢٠٠٣، ص: ٢٧٦.

مقالات

علماء نوبل

لتطوير المناهج العلمية في السعودية

بقلم: عبدالله خلف

(الكويت)

إذا حسرت الجامعة أنشطتها داخل أسوارها فهي امتداد للمرحلة الثانوية، لا تأتي بجديد.. نسمع عن طلبة الجامعات الذين يساهمون في تطوير العلوم الهندسية والطبية والزراعية، ويضيفون إلى مخترعات عديدة وسائل لتطويرها..

وتساهم العقول في تطوير اقتصاد بلادهم القومي عن طريق الابتكارات وتطوير الأجهزة العلمية المختلفة.

الجامعات في المملكة العربية السعودية منذ نشأتها وهي تتحرك خارج نطاق أسوارها في محميات زراعية طورت النخيل وأظهرت المئات من أنواع الثمار المستحدثة من خلال تطويرها علمياً.

وخرجت الجامعات السعودية من أسوارها إلى المحميات الحيوانية لتطوير نتائجها ومعالجتها وشملت جميع الحيوانات المألوفة في المنطقة بما فيها الطيور والأسماك..

وأخر الأخبار العلمية السارة في المملكة استقطاب جامعة الملك سعود علماء من حملة (نوبل) لتطوير برامج الجامعة البحثية والأكاديمية- نشرت جريدة الشرق الأوسط في ٩/١٠/٢٠٠٧ تحقيقاً تضمن خبر إنجاز علمي كبير حيث أعلنت جامعة سعودية يوم ٢٠٠٧/٩/٩ إنها تعاقبت مع ١٤ عالماً حاصلين على جائزة نوبل العالمية بهدف تطوير برامجها البحثية والأكاديمية، وتحفيز أعضاء هيئة التدريس والباحثين والطلاب على الإبداع

مبادئ الحوار وتنميته

وفي نطاق تطوير الفكر الجامعي في المملكة العربية السعودية، ما تم الاتفاق عليه بين مركز الملك عبدالعزيز للحوار الوطني ويمثله الشيخ صالح بن عبد الرحمن الحصين ووزارة التربية والتعليم كاتفاقية شراكة بين المركز الوطني ووزارة التعليم. وتنص الاتفاقية التي وقعها الطرفان في ١٠/٩/٢٠٠٧ لتنمية ثقافة الحوار، ونشر مفاهيمه في جميع المجالات سواء كانت تربوية وتعليمية أو ذات طابع اجتماعي ويستمر العمل بموجبها لمدة ٥ سنوات قابلة للتجديد... وذلك من أجل نشر ثقافة الحوار داخل المجتمع.

وكان وزير التربية والتعليم الدكتور عبدالله بن صالح العبيد قد اعترف ضمناً خلال حفل توقيع الاتفاقية بعدم جدوى تدريب المعلم على نشر ثقافة الحوار ما لم يكن هناك منهج ووسائل تعليمية تنبئ أسلوب الحوار واحترام وجهة نظر الآخر كأساس..

وذكر الوزير أنه ستتم إعادة النظر في صميم المناهج والوسائل التعليمية بحيث تكون متوافقة مع مفاهيم الحوار ومقاصد نشره في المجتمع بدءاً بالمناهج الجديدة الشاملة للمرحلتين الابتدائية والمتوسطة والتي سيتم البدء بتطويرها هذا العام وذلك لمدة ٦ سنوات..

وأكد على اتفاقية الشراكة مع مركز الملك عبدالعزيز والهيئة العامة للسياحة ومشروع مخاطبة المجتمع بكل فئاته للترقي بأسلوب الحوار واحترام الرأي الآخر.

والتميز لبناء مجتمع المعرفة. وأوضح الدكتور عبدالله العثمان مدير جامعة الملك سعود لجريدة الشرق الأوسط أن الجامعة تعتزم استقطاب ٢٠ عالماً ممن حصلوا على جائزة نوبل العالمية، وتم التعاقد حتى الآن مع ١٤ ويتم التفاوض حالياً مع ١٠ علماء آخرين.

فكرة علمية متطورة لم تسبقها أي جامعة عربية لهذه البادرة الرائعة وستكون خطة العمل أن يشرف هؤلاء العلماء على طلبة الدراسات العليا وتقديم المحاضرات العامة والخاصة. والاستفادة من مراكز البحوث الشخصية للعلماء وسيكون لهم أنشطة في الأبحاث وكبرامج كرسي البحث العلمي ومراكز التميز ومشاريع البحوث الممولة من الدولة والقطاع الخاص.

أما الطلبة فسيكون لهم إجازات التفرغ للاطلاع على مراكز البحوث لهؤلاء العلماء في بلادهم وفي بلاد أخرى.

وقال الدكتور عبدالله العثمان مدير جامعة الملك سعود أيضاً أن الجامعة تسعى إلى بناء القدوة العلمية المتميزة للطلاب والطالبات من خلال اللقاء بالعلماء والاستماع إلى تجاربهم العلمية، وإعطاء الفرص للطلبة وهيئة التدريس للإبداع والتميز، وهناك خطط طامحة للتقدم بالبلاد والحق بالدول التي سبقتها، وتطوير الاقتصاد الوطني. وجامعة الملك سعود كما بين الدكتور العثمان هي الأولى بين الجامعات العربية والإسلامية وهي ضمن ١٦٠ جامعة عالمياً، بعد أن كانت تشير الإحصاءات إلى ٥٠٠ جامعة عالمية لا توجد أي جامعة عربية معترف بها.

«ملحمة السراب»

سعد الله ونوس بعد انفصاله من الإيديولوجيا

بقلم: د. خالد حسين حسين
(سوريا)

عتبة القراءة،

تتحدد خريطة هذه الدراسة بثلاثة محاور رئيسية:

أولاً. الخطاب الدرامي وقضية العنونة.

ثانياً. تحولات العنونة في الخطاب الدرامي.

ثالثاً. ملحمة السراب: مقارنة نصية لشؤون العنوان والنص.

I. الخطاب الدرامي وقضية العنونة:

تقصّد القراءة بـ «الخطاب الدرامي» أو المسرحي، بنية نصية، تتوسّل بصيغة «الحوار» لصوغ كون خنثي، بمنأى عن قضايا المسرحية Dramatization، وبهذا المعنى، تنظّر القراءة إلى «الخطاب الدرامي» بوصفه جنساً أدبياً مستقلاً قابلاً للقراءة الخطية، وفي الوقت نفسه ينخرط. بوصفه إحدى القوى الفاعلة. في بنية المسرح إلى جانب المكان أو الفضاء Space أو Place والممثلين Actors والجمهور Audience، وفنون الصّناعة Technique والأداء Performance والمخرج Director.... إلخ، فالجانب الاحتفالي مُغَيَّب عن فضاء القراءة الرّاهنة، إذ ستكتفي بمطاردة التخيّل الدرامي بوصفه إنتاجاً وارتكاباً لأثام العلامة اللغوية وحسب، فثمة تمييز بين ما هو خطاب

الحدثي شَرَعَ يتوجَّس من «الخطاب
الدرامي» ذاته.

إنَّ «الخطاب الدرامي». وفق هذه
القراءة. لا يخرج عن كونه نصاً مكتوباً،
يُحَقَّق تَمَفُّضُهُ عن الخطابين الشعريِّ
والسردِّي. وإن كان يتوغَّل فيهما، كما
يتوغَّلان فيه. من حيث إنَّ تقنية
«الحوار» تُشكِّل القيمة المهيمنة فيه،
والكونُ الأجناسي الموسوم له. إنَّ هذه
التقنية ترتكِّب إثم الإيهام بواقعية
الحدث الدرامي، ولهذا يحتفظ
تحديد أرسطو للدراما بجدواه: «
يُطلق البعض لفظة «دراما» على مثل
تلك المنظومات المسرحيات، التي تقدِّمُ
أشخاصاً وهم يؤدُّون أفعالا»، وتبعاً
لذلك يتقمَّص «الخطاب الدرامي»،
هيئةً محاكاةً مباشرة، تنزع فيه «
الشخصيات إلى تمثيل الأفعال تمثيلاً
مباشراً»، لكنَّ الأمر ليس إلاَّ لعبة من
ألعاب التخيل، لذلك سعت التجارب
الدرامية إلى إخراج المتلقِّي من ورطة
الإيهام عبر تكسير الوهم الحاصل بين
الخشبة والصالة بوسائل مختلفة.

إنَّ أهمية «العنوان» في «الخطاب
الدرامي»، تنبجس من حيث هو «علامة»،
للتواصل في ظل انهيار الاتصال
الشفاهي، ونهوض الاتصال الكتابي؛
ليكون بمنزلة دليل استعلامات، يقوِّدُ
المتلقي إلى تضاريس النص، لذلك كان
«عنوان المسرحية هو المعلومة الأولى
التي يتوجَّه فيه الكاتب للمتلقِّي
مباشرة». وإذ يصطادُ العنوانُ الضريسةَ

إنَّ هذا الخطاب المتجنِّز في
المُدونة الأدبية اليونانية. ومن ثمَّ
الأوروبية. كان طارئاً على مثيلتها
العربية: « فلم يعرف الأدب العربي
من المسرح إلا بعض الأشكال
التي تعتبر ساذجة وهدائية إذا
قورنت بالمستوى الذي وصل إليه
المسرح اليوناني بقرون »، وإنَّ
توفرت في الفضاء السوسيو ثقافي
بعض أشكال «الفرجة» من خلال
بعض التسميات الدالة: خيال
الظل والأراجوز، (الفرافور)، إلا أنَّ
الحديث عن خطاب درامي بذاته
وفي ذاته - إذا تجاوزنا العناصر
الدرامية في فن المقامات - لم
يتحقق إلا بفعل التواصل مع الآخر
الأوروبي وتحت ضغط المنافسة.

مكتوب «النص»، وما هو خطاب معروض
على المسرح، الذي «يرتكز - بنوره. (....)
على فضاءين للكتابة، فضاء النص
وفضاء العرض وبالرغم من أنَّ الفضاء
الأول يُشكِّل القاعدة والأساس بالنسبة
للفضاء الثاني إلا أنَّه يختلف عنه تماماً،
وهذا ما يجعلنا نؤكد على التمييز بين
ما هو نص وبين ما هو عرض، وعليه،
فكيونة الخطاب الدرامي غير مرهونة
بالعرض الدرامي، نظراً للمشاركة الكائنة
بين نص الكاتب. وإنَّ تخيل نصه مجسداً
في الفضاء المسرحي. - ونص المخرج، بل
إنَّ المسرح التجريبي هي تفريعه ما بعد

المتلقي؛ فإنه يكون قد أنجز وظيفته الإغوائية؛ لينتقل، من ثم، إلى وظيفته الإحالية (الرجعية) غير التلميح إلى ثيمات النص ودلالاته، إذ «يعتبر (العنوان) جزءاً من الإرشادات المسرحية له علاقة بمعنى المسرحية».

وهكذا يقدو مع الموازيات النصية الدرامية (الإرشادات الإخراجية). يورأ سيميولوجية وعناصر موجهة على صعيد: المتلقي - القارئ، والمتلقي - المخرج، لاسيما أن الخطاب الدرامي مفخخ بالموازيات النصية التي تحف بالنص الأساس، وتنتشر بين ثنائيات أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى، الأمر الذي يؤججها بالدلالات والتوجيهية. والعنوان أحد أهم هذه العناصر السيميولوجية التي تسمح للنص الدرامي بافتتاح كينونته في «العالم» وحضوره فيه، فهو «النص»، وقد تكثف في بنية لغوية مقتصدة دالة، أو بنية موقوتة قابلة للانفجار (للقراءة) في أية لحظة. وإذا كان العنوان الأساسي بتحالفه مع علامة التجنيس «مسرحية، دراما، ميلودراما،... إلخ»، ويتعاضده مع «اسم المؤلف» يتأمر على جذب «انتباه المتلقي» وينقله من مستوى التشتت والانتشار إلى مستوى التبشير لارتكاب فعل القراءة، فإن العناوين الداخلية في النص الدرامي من مشاهد وفصول تقوم بوظيفة استراتيجية تتمثل بتنظيم الكتلة الطباعية للنص في وحدات

ربما من الصعوبة بمكان التعرض إلى هذا القطاع التاريخي والفني للعنونة الدرامية، إلا أن شمة طيبة تنهض في تحولات الخطاب الدرامي عنونة ونصاً، تمارس اختلافاً بيناً عن التحولات السابقة عليها.

محددة، الأمر الذي له وقعه وسطوته في فعالية القراءة، إذ «وبالنسبة للقارئ، فإن تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد يؤثر في قراءة النص. إن كتلة النص الموضوعة في شكل فصل تعتبر وحدة مكتفية بذاتها، كما تعتبر حلقة في السلسلة البنيوية. إننا نقرا إلى نهاية فصل ما، وفي نفس الوقت نقارن هذه اللحظة من «الإقفال»، برؤية أشمل خاصة بالإطار الدرامي». وبذلك فالعناوين الداخلية بمختلف أشكالها اللغوية وغير اللغوية تشكل فرصة مثيرة، لإعادة النظر والتقييم في الفعل التأويلي للقراءة النصية.

إن وظائف العنونة في الخطاب الدرامي هي ذاتها في الاتصال الكتابي: الإغواء، التحديد، الإعلان عن ثيمات النص، ويشارك في ذلك العنوان الشعري والمردّي والدرامي، غير أن ما يلفت الانتباه، أن تقاليد النوع وأعرافه تحدّد طبيعة العنوان في كل نوع أدبي، أي أن العنونة بتجلياتها تتناسب طردأ مع طرائق اللغة وآلياتها في صوغ العالم، فيما يخص النوع الأدبي، حيث

تتسمي «ملحمة السراب» إلى أفق المرحلة الأخيرة من الكتابة الدرامية لدى سعد الله ونوس، مرحلة الكتابة - المتعة كما سماها أو الكتابة - الحرية، ليصبح «الدال» مبتغى الكتابة وغايتها، بعد أن انفصل المؤلف من أوهام الأيديولوجيا وأيديولوجيا الأوهام لتتفتح الكتابة حتى آخرها، باستنطاقها للتضاريس المغيبة، كيما تفتح آفاقاً للنداء للتساعة للذات وغيابها، وللتأمل واستنطاق العالم.

لا يمكن بحال أن يكون عنوان مثل «الشباك ذاتها» بالشعالب التي تقود الريح، عنواناً لخطاب درامي أو سردي، كما أن عنواناً مثل «حفلة سمر من أجل (ه) حزيران» لا يصلح تسمية لخطابات شعرية أو روائية، فالتقاليد الأجنبية هي بمنزلة قوى متعالية، تضبط فعالية العنونة والتنصيص. وحتى عندما يتمرّد العنوان على تقاليده الأجنبية، ويضيض مثل عناوين «ملحمة السراب» أحلام شقية الأيام المخمورة، لسعد الله ونوس، فإن اسم المؤلف مع العلامة التجنيسية كفيلا بإحباط هذا التمرد وإنهائه، والعودة بالعنوان إلى آفاق الجنس الذي يسميه ويحدده ويعرفه، وينتج دلالاته.

إن الانتقال إلى شؤون هذا الخطاب

الدرامي على الصعيد العربي يفرض القول إن هذا الخطاب المتجذر في المدونة الأدبية اليونانية. ومن ثم الأوروبية. كان طارناً على مثلتها العربية. فلم يعرف الأدب العربي من المسرح إلا بعض الأشكال التي تعتبر ساذجة وبدائية إذا قورنت بالمستوى الذي وصل إليه المسرح اليوناني بقرون «، وإن توفرت في الفضاء السوسيو . ثقافي بعض أشكال «الفرجة» من خلال بعض التسميات الدالة: خيال الظل والأراجوز (القراقوز) ، إلا أن الحديث عن خطابٍ دراميٍّ بذاته وفي ذاته . إذا تجاوزنا العناصر الدرامية في فن المقامات . لم يتحقق إلا بفعل التواصل مع الآخر الأوروبي وتحت ضغوط الثقافة. هكذا تمّ تبنيء الفن المسرحي، نصاً وعرضاً في الفضاء العربي في منتصف القرن التاسع عشر، لينهض . وتساقواً مع الأجnas الأخرى في مطالع القرن العشرين . مؤسساً كينونته، ليشترك في المنظومة الجمالية والسوسيو . ثقافية للكانن في الفضاء العربي. وفي ظلّ افتقاد معجم تاريخي متكامل للدراما العربية يصعبُ تَتَبُّعُ التطور التاريخي للعنونة الدرامية.

II . تحولات العنونة في الخطاب الدرامي:

تتمثل وظيفة القراءة في هذا المبحث برصد تحولات العنونة في المسار التاريخي للنص الدرامي منذ

محمد خالد الشلبي: «نجم الصباح، ربيعة بن زيد المكدم، الصارخ المعلوم، الخلان الوفيان، الأمير محمود والوزير المهلهل، ١٩٠٠، ١٩١١».

إن غياب البعد الأدبي عن عنوان البدايات، والاكتفاء بوظيفة التسمية، مرده الحضور العنيف لهواجس «العرض، لدى المسرحيين الذين لم يكونوا يحسبون حساب (الأدب المسرحي) بل كانوا يسعون وراء (نص العرض) (...)، فالعرب (...) لم يكن المسرح عندهم قد تحول إلى نزعة أدبية بل كان نزعة فنية اجتماعية جماهيرية». فضلاً عن القول: «إن استراتيجية «الوجود» - وجود المسرح وحضوره في الفضاء العربي وتشبثه - طغى على المشاغل الأدبية للعمل الدرامي عنواناً ونصاً».

٤. النوسان بين البدايات والافتتان بالآخر؛

في هذه الحقبة الممتدة بين (١٩١٨-١٩٤٥)، سيظل العمل الدرامي متأرجحاً بين وظيفة التسمية، والخروج عنها عبر الافتتان بنص الآخر الأوروبي، غير أن الهمم الأدبي يبقى بعيداً عن خطاب العناوين كما يمكن أن يلحظ في عناوين المرحلة: جمال باشا السفاح، ١٩١٩، لعروف الأرناؤوط، وجلاء الأتراك عن سورية، ١٩١٩، لمحمد خالد الشلبي، صلاح الدين، ١٩١٩، لبشير العباسي، ذي قار، ١٩٢١، لعمر أبي ريشة، علي باشا

بداياته وحتى المرحلة الراهنة، وقد قمنا بتحقيب هذا المسار النصي إلى خمس مراحل نصية محاولين فيها القبض على مظهرات العنوان لنصوص كل مرحلة من هذه المراحل: أ. البدايات وافتتاحيات العنوان، وظيفة التسمية؛

تمثل هذه المرحلة الممتدة بين «١٨٤٧-١٩١٨» هروياً من العلم إلى الوجود، إذ ستنهض «العنوان» لتسمي «النص» وتحدده، وتعلن عن حضوره في «العالم»، فوظيفة «التسمية» سيطرت على مهام العنوان في هذه الحقبة، ولهذا لم يكن ثمة من مشاغل جمالية ونصية تقض مضاجع الدراميين أو المنتجين للخطاب الدرامي، وقد تجلّى ذلك في عناوين مارون النقاش: «البخيل»، ١٨٤٧، أبو الحسن المغفل، ١٨٥٠، الحسود السليط، ١٨٥١، وأبي خليل القباني: «ناكر الجميل»، ١٨٦٨، وضاح، ١٨٧٠، عبد السلام الحمصي (ديك الجن)، عفيفة والأمير علي، يوسف بن تاشفين، الأمير محمود وزهر الرياض، الأمير يحيى، عاقبة يحيى، عاقبة الصيانة وغائلة الخيانة، أسد الصحراء، حمزة المحتال، جميل وجميلة، ١٨٨٤-١٩٠٠، وفي عناوين عبد الهادي الوقائي: «نسيم، رعد، كوكب الإقبال، درغام، أبو حسن، ١٨٧٠-١٨٨٠»، وداود قسطنطين الخوري: «مثال العضاف» في رواية الأميرة جنتياف، اليتيمة المسكوبية، الصدف المدهشة، عمر بن الخطاب، الابن الضال، ١٨٩٠-١٨٩١» ولدى

الكبير، ١٩٢١، لشرف الدين فاروقي، ويمثل عناوين مراد السباعي خروجاً واضحاً عن البدايات والانزياح نحو تأسيس خصوصية للعلونة الدرامية: «الصوص، سكرة، الأعمى، مضحكات الأقدار، ضحية، ضابط عثماني، الحاج عبد القادر، أمنية من الكوخ إلى القبر، ١٩٣٥، وسائح أمريكي، الصحفي، مشكلة الراتب، ١٩٤١، ويرى فرحان بلبل في مراد السباعي - إلى جانب أحمد شوقي وتوفيق الحكيم في مصر. بأنه، أعلى نموذج لبناء النص المسرحي المتقن في سورية في هذه المرحلة، كان يحرص على تقليد الدراما الفرنسية بإتقان شديد يتخايل وراءه مولير في الدرجة الأولى بقوة، ونظرة تأملية في أعمال أحمد شوقي تكشف عن عنف التقليد للمدرسة الكلاسيكية في المسرح العربي عبر دراميات «مجنون ليلى، ١٩٣١، البخيلة، ١٩٣١، عنتر، ١٩٣٢، أميرة الأندلس، ١٩٣٢، قمبيز، ١٩٣١، مصرع كليوباترة، ١٩٣٠، الست هدى، ١٩٣٢». ويقدر ما كان هنالك تعلقاً بالبدايات، كان ثمة انزياح عنها نحو إنجاز عنوان درامي، بدأ يوحى بالنوع الذي يسميه.

٣. العلونة ما قبل الحداثية والحدائية؛

تمتد هذه المرحلة إلى الستينات من القرن العشرين، حيث تختلط العناوين ما قبل الحداثية بالحدائية، أو الأولى تقترب من فضاء الثانية، مع الإشارة إلى استمرار المرحلتين الأولى

والثانية في بعض العناوين، ومهما يكن من أمر، فقد أضحى العنوان الدرامي يكتسب هويته ومشروعيتها، ويتجاوز وظيفياً مستوى التسمية، كما يظهر في أعمال خليل هندواي الدرامية: «سارق النار، جزيرة بلا رجل، ميلاء، فتنة. ١٩٤٥»، ولدى زهير ميرزا: «الحقيقة الكبرى، بين جنديين، لقاء، كافر، غالبة وفكر، وجهة نظر، مصر المثال، ١٩٤٨»، وكذلك عند حبيب كيالي: «الصديقان، ١٩٤٩، الثائرون، ١٩٦٤، الناس والحصاد، ١٩٦٧». ولدى سعيد حورانية «حمامة السلام وصرخة الصلصال، ١٩٤٩، وصياح الديكة، ١٩٥٨، تبرز ملامح العلونة الحدائية بعد ذلك، كما هي الحال في نصي أدونيس الشعريين «مجنون بين الموتى، السديم، ١٩٥٨»، ونصوص سعد الله ونوس الأولى: «ميدوزا تحرق في الحياة، ١٩٦٣، فصد الدم، ١٩٦٤، لعبة الدبابيس، جثة على الرصيف، الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا، مأساة بائع الدبس الفقير، الجراد، ١٩٦٥». وغيرها من الأعمال.

٤. العلونة الحدائية، الإحالة والترميز؛

سوف تستغرق هذه المرحلة الحقبة الممتدة بين الستينات والتسعينات، وفيها ستنهض «العلونة»، القائمة على الاختلاف والمفخخة بالوظيفة الترميزية للدال في بنية العنوان. وفي

هذه المرحلة ستحتضن العنونة انتمائها الأدبي، وتمتاز بقوتها الدلالية عبر الترميز ومجاورة الطابع التقريري للعناوين السائدة في المراحل السابقة عليها. ويبرز ذلك بقوة وعنف في عناوين كثيرة: «حفلة سمر من أجل» (٥) حزيران، ١٩٦٧، الملك هو الملك، ١٩٧٧، الاغتصاب، ١٩٨٩، تسعد الله ونوس، ولدى فرحان بلبل في «الممثلون يتراشقون الحجارة، ١٩٧٥، القرى تصعد إلى القمر، ١٩٨٠، العيون ذات الاتساع الضيق، ١٩٨٠، ونجد العنوان الناضج لدى وليد إخلاصي: «قطعة وطن على شاطئ قديم، ١٩٨٣، سهرة ديمقراطية على الخشبة، ١٩٧١، السماح على إيقاع الجيرك، ١٩٧٥»، أما عند رياض عصمت فتحضر العناوين الآتية: «طائر الخرافة، ١٩٧٤، هل كان العشاء دسماً أيتها الأخت الطيبة، ١٩٧٩، لعبة الحب والثورة، ١٩٧٨، وتعكس عناوين ممدوح عدوان سمات العنوان الحدائي بشكل بارز: «المخاض، ١٩٦٦، هملت يستيقظ متأخراً، ١٩٨٠، الميراث، ١٩٨٨. وتمثل هذه العناوين غيضاً من فيض الدراما السورية والعربية من حيث نضوج «العنوان» واحتيازه على «النصية» ما يشي بتجاوز «العنوان» للوظيفة الإحالية إلى ثيمة النص، والتحرك نحو الاستقلال النصي بنية وبلاغة وتناصاً، ليحقق بذلك بُعداً أدبي.

٥. العنونة ما بعد الحداثية (التجريبية): الشعري وتشظي المعنى، ربما من الصعوبة بمكان التعرض إلى هذا القطاع التاريخي والفني للعنونة الدرامية، إلا أن ثمة طية تنهض في تحولات الخطاب الدرامي عنونة ونصاً، تمارس اختلافاً بيناً عن التحولات السابقة عليها. ويذهب أحد الدارسين في مقاربة طالت المسرح العربي بعد منتصف الثمانينات إلى النتيجة الآتية: «لقد تطور فن الأداء المسرحي لكن الكتابة تراجعت» ربما تصح هذه النتيجة على الكم الكتابي، الذي شهدته المرحلة الحداثية، فشرع يتقهقر في المرحلة الراهنة، فير أن القيمة الفنية للخطاب الدرامي متمثلة بأعمال سعد الله ونوس المنجزة على سبيل المثال لا الحصر. في أفق التسعينات من القرن العشرين: «يوم من زماننا، ١٩٩٣، منمنمات تاريخية، ١٩٩٣، أحلام شقية، ١٩٩٤، طقوس الإشارات والتحويلات، ١٩٩٤، ملحمة السراب، ١٩٩٥، بلاد أضيّق من الحب، ١٩٩٦، الأيام المخمورة، ١٩٩٧». هذه الأعمال في عناوينها وتصوصها، تكشف عن تحرك الدرامي نحو الشعري، وإحداث مفارقة على صعيد اشتغالات «الدال» الدرامي الذي بات متجاوزاً للمدلول الواحد، إلى المدلول المتعدد أو ما يسمى بـ «تشظي المعنى»، ليفقد دالاً حراً في لعبة المعنى الأثيرة، هذا ما ستكشف عنه القراءة بتعمق

فيما يأتي من مقارنة لنص «ملحمة السراب» للكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس.

III. ملحمة السراب: مقارنة نصية لشؤون العنوان والنص؛

تنتهي «ملحمة السراب» ١٩٩٦، إلى أفق المرحلة الأخيرة من الكتابة الدرامية لدى سعد الله ونوس، مرحلة الكتابة، المتعة كما سماها أو الكتابة الحرة، ليصبح «الدال»، مبتغى الكتابة وغايتها، بعد أن انفصل المؤلف من أوهام الأيديولوجيا وأيديولوجيا الأوهام، لتتفتح الكتابة حتى آخرها، باستنطاقها للتضاريس الغيبية، كيما تفتح أفاقاً أشد شساعة للذات ورغباتها، وللتأمل واستنطاق العالم. وستؤكد هذه الكتابة، عبر نصوص التسعينات، انعتاق «الفرد» من سلطة الجماعة، بمفهومها التقليدي، يقول ونوس: «... كذلك أضيف إلى المهمة النقدية التي يجب أن يضطلع بها المثقف مهمة أخرى، وهي أن يحاول ممارسة حرّيته وأن يحبّ فرديته، وألا يعتقد على الإطلاق منه إذا اغتنى كوجود فردي، إنما يمزّق شمل الجماعي، باسم «الجماعة»، وتحت الأيافطات والشعارات البراقة، كانت الأيديولوجيات أو السرديات الكبرى Metanarratives كما ينعتها فرانسوا ليوتار، تغيب الفرد، وتقتل الخصوصية وتخبر العقول، من حيث هي: حقائق كونية يُفترض أنها مطلقة وقصوى، تُستخدم لشرعنة

مختلف المشروعات السياسية أو العلمية، وذلك باسم الجماعة والهوية كما لو أنّ الجماعة، على ما يرى ونوس: لهم وجوه واحدة وأمزجة واحدة، وكنا ننفر من الاستثناء والتفرد، ناسين أو متجاهلين أن الاستثناء والتفرد هما اللذان يجعلان من الجماعة قوة إنسانية لا مجرد جمع من الأرقام والوجودات الفارغة، بعد هذه المراجعة العنيفة للذات وللمنظومة المفاهيمية تنهض «ملحمة السراب»، لتتسع الرؤيا، هذه المرة. ومعها العبارة، حيث يتجاوز فيها المؤلف الكتابة الدرامية التي أنجزها، ليتلوّث «الجديد»، بلوثات الأجناس من سرد وشعر وأسطورة، حتى غدا «النص الدرامي» يلفت الانتباه لنفسه، ويؤكد نصيته بقدر ما يؤكد انتماءه المسرحي، بوصفه محفلاً للقراءة والعرض.

و «ملحمة السراب» نصّ يتقصّد في استراتيجيته بعيدة المدى محاولة الإمساك بهذا الخراب الذي بات يهبّ على «العالم»، ويروم الإطاحة به، يهزّ صلابة الكائن وكيونته، ويتوخى سرّنة العالم (جعله سراباً) ليُفقد «المعنى»، وذلك بنشره لعواصف الميوعة، تغمر «القيم» بزيدها، لتتحرك الكائن دون بوصلة توجيه، يتتبع الجهات، ويقرأ مصائر الوجود. هذه هي: «مسرحية سعد الله ونوس الجديدة» «ملحمة السراب» قد تكون أقسى ما كتبه صاحب «الملك هو الملك» و «الفيل يا ملك الزمان» و «منمنمات تاريخية».

بقنف «الدال» في أفق يمور بالتأويلات المتعددة، فاللغة الدرامية باتت تشغل لحسابها الخاص، غُزِرَ التلفع بالغامض وارتداء الأسطوري وارتكاب الدلالات الحافة، الأمر الذي يُتَبَّحُ مشاركة فعالة للمتلقي في إنتاج النص، فكيف لهذه القراءة أن تنتج نصها من اصطدامها بـ «ملحمة السراب» من خلال مقارنة «العنوان» وعلاقته الظاهرة والسرّية مع الكون النصّي؟

تنطلق هذه المقاربة لـ «ملحمة السراب» من حيث إنّ «العنوان» مشروع نصّ ينتابه عشقٌ عنيف للانتشار والتوسع، وهذا الهاجس التوسعي يمتدّ نحو الخارج باتجاه المتلقي ونحو الداخل باتجاه النص، فالسيطرة على الخارج والداخل هي إحدى سمات «نصّ العنوان» لتركيب يمارس العنوان في هذا النصّ انتشاراً وهواجسه في الامتداد والاستحواذ على النصّ؟

أ- بنية العنوان، المستويات والدلالات،

على المستوى التركيبي تنتظم العنوانان فئتان نحويتان، نكرة: (=ملحمة) ومعرفة (=السراب)، وطلالما أن المضاف نكرة ومضيف إلى معرفة، فإنه يكتسب منها التعريف، وبذلك يكتسب المضاف من المضاف إليه التعيين الذي يُزيل عنه الإبهام والشّيع، وهكذا يُتَبَّحُ التركيب الإضافي انتقال أثر دلالي من المضاف إليه إلى المضاف، ليفسّر

كأنها عُرِثَتِ الوقائع العربي من كلّ الأوهام بل ومن كلّ الأحلام. هكذا في وضوح عيني «الرزقاء» (...)، يستشف ونوس ما نعيشه ونعانيه في ظلّ التحولات التي بقيهما الاستهلاكية، الانفتاحية، و «الليبرالية» الوحشية، تدمر كلّ شيء... وتزحف على كلّ شيء، يُقَدِّمُ ونوس كوناً درامياً متعدّد الأصوات، يناوِقُ السردّي والشعريّ والأسطوري، ليلتقط ما يحدث في «العالم» من تحولات وتغيرات يخطئ سريعة، هكذا يُمَسَّرُ خطابُه «مأساة قريية، تجد ذاتها فجأةً مقدوفةً على الحافة الحادة لاقتصاديات ما بعد الحداثة، فيختلّ التوازن فيها، ليفدو الكائن ببصر لا يبصر، وببصيرة لا تدرك، فتقع «الكارثة» ويرتفع نشيد السراب والضياغ، ولذلك تنبثق خطورة هذا النفير الذي يعلنه الكاتب إذ: «يلبغ سعد الله ونوس ذروة التحرير والتعبئة ضد الفساد والإفساد والطغيان ضد النظام العالمي الجديد، ضد التحالف الشيطاني بين السلطة، والمال ورجال الدين والضعف البيئي المريع في المجتمع المتخلف والمقموع»، من هنا تبرز قوة «ملحمة السراب» في إنها ترصد «المجتمع المتخلف المقموع» على حافة ما بعد الحداثة، ليسقط في هوة خراب، ما دام المجتمع يفتقد إلى «الحكمة» في مهبط العاصفة.

إنّ ما يجعل من «ملحمة السراب» فريسة للقراءة الرّاهنة تلك الطاقة التي يتمنّع بها العمل عنواناً ونصاً،

من اشتباك الناس واختلاطهم فيها كاشتباك لُحمة الثوب بالسدي (...)
والحم بالمكان: أقام، كما أن هذه
الدلالات لا تبرح المفهوم الاصطلاحي
للملحمة بوصفها قصيدة سردية،
بطولية خارقة للمألوف، وتستند إلى
سرد أحداث تمتزج فيها الأوصاف،
والشخصيات، والحوارات، والخطب،
والنصائح، وتندرج كلها في حكاية
تلقها في وحدة واضحة: «إن الملحمة
من حيث هي وحدة» و«تتسلسل»
واستقرار هي في الوقت ذاته الفضاء
الذي يمتزج فيه التاريخ بالأسطورة،
والمألوف بالغريب به، حيث تخرج
السامع أو القارئ من العالم الواقعي
إلى عالم جديد خيالي. وفي المقابل
تشع دلالات الخروج والتواري والجريان
من مفردة «السراب»: «سَرِبَ يَسْرِبُ
سروباً: خَرَجَ. وَسَرِبَ فِي الْأَرْضِ، ذَهَبَ،
وَالسَّارِبُ التَّوَارِي (...) وَالسَّرَابُ: الْأَلْ
(...) السَّرَابُ الَّذِي يَكُونُ نِصْفُ النَّهَارِ
لَا ظِلًّا بِالْأَرْضِ، لِأَصْقَاءَ بِهَا، كَأَنَّهُ مَاءٌ
جَارٍ (...) سُمِّيَ السَّرَابُ سَرَاباً، لِأَنَّهُ
يَسْرِبُ سُرُوباً أَيْ يَجْرِي جَرِياداً. وَهَكَذَا
يَنْهَضُ تَضَادٌّ بَيْنَ الْمَفْرَدَتَيْنِ مِنْ حَيْثُ
إِنَّ الْأَوَّلَى تَجْمَعُ وَتَنْتَظِمُ فِيهَا الْعُنَاصِرُ
وَتَسْتَقَرُّ، تَتَجَهُّ الْمَفْرَدَةُ الْأُخْرَى إِلَى
التَفْرِقِ وَالِانْتِشَارِ وَالْخِدَاعِ؛ فَالسَّرَابُ
«خِدَاعٌ بَصَرِيٌّ يَتَوَهَّمُ مَعَهُ الْمَرءُ، فِي
الصحراء بخاصة، أَنَّهُ يَرَى عَلَى مَقَرَّةٍ
مِنْهُ مَاءً، فَيَفْذُ السَّيْرَ نَحْوَهُ حَتَّى إِذَا
بَلَغَهُ لَمْ يَجِدْهُ مَاءً بَلْ مَجْرَدُ وَهْمٍ،
وَبِنَاءً عَلَى مَا تَقَدَّمَ تَنْشَأُ عِلَاقَةٌ تَضَادِيَّةٌ

العنصران بمنزلة كائن لغوي واحد
«ملحمة السراب» وبذلك يمنح كل
عنصر الآخر «آثره»، فإذا كان العنصر
الأول يهرب من المجهول باقتناصه
«التعريف» من الثاني، فالآخر
يتجسّد ويتشخّص ماهية من الأول
بوصفه عنصراً محسوساً وملموساً.
ومع ذلك، فالهوية المتشكّلة من التركيب
الإضافي تقع تحت طائلة الانفصال،
عبر حرف الجر المقترن: «ملحمة (ل) لسراب».
إن البنية السطحية للعنوان
مشغولة بالحذف سواء أعلق الأمر
باللام الجارة أم بقية المبتدأ: «هذه
ملحمة السراب»، وأما اللام الجارة
فحذفها يُؤمّم بـ «هُويّة» الكائن اللغوي
المتضاهر من المضاف والمضاف إليه،
وحذف المبتدأ يندرج ضمن ممارسة
الاقتصاد اللغوي، لتكثيف الدلالة
بالمسند (الخبر=ملحمة)، الذي يؤدي
في اشتغاله التّخوي ما يؤديه حامل
الهوية ذاته (المبتدأ)، أي بالإخبار عن
«المبتدأ» كيفية، ونوعاً.

بالانتقال إلى المستوى المجازي
المعجمي للعنوان، يجد المتلقي نفسه
إزاء مفردتين تنتمي إلى حقلين
متناقضين، فالمفردة الأولى «ملحمة»
تنحدر من الجذر اللغوي (ل.ح.م) الذي
يمنح دلالات التماسك والتداخل في
تشظياته: «لَحِمَ الشَّيْءُ: لُبَّه (...) وَأَلْحَمَ
الزَّرْعُ: صَارَ فِيهِ الْقَمَحُ، كَانَ ذَلِكَ لَحْمَهُ
(...) اسْتَلْحَمَ الزَّرْعُ وَاسْتَلَّ وَازْدَجَّ أَيِ
التَّفَّ (...) وَالْمَلْحَمَةُ: الْوَقْعَةُ الْعَظِيمَةُ
الْقَتْلِ، (...) وَالْجَمْعُ الْمَلْحِمُ مَا خُوذَ

معرّض باستمرار للزوال أو النسيان في نصوص أخرى، هذا يؤكد البروتوكولات المقدسة بين العنوان والنص.

استناداً إلى ذلك كيف يتمرب «السراب» إلى فضاء النص ويتجسّد وهماً هناك، وكيف ينعكس النص «خداعاً» في فضاء العنوان؟ سؤالان يحدّدان استراتيجية هذه القراءة ومشاعلها مع هذا النص.

يمكننا تشكيل الكون الدرامي المسمّى بـ «ملحمة السراب» حيث يتضافر بفعل ثلاث قوى رئيسية:

١. قوى شريرة.

٢. قوى مؤيدة.

٣. قوى معارضة.

الاستلذاذ بالخراب أو صناعة «السراب» هو المشروع الذي تسعى إلى تنفيذه «قوى الشر» متمثلة بعبود الغاوي والخادم (الشیطان)؛ وكلاء النظام العالمي الجديد، والشركات المتعددة الجنسيات، بعد توقيع ميثاق بالدم بينهما. هكذا يبدأ البرنامج السردى أو الدرامى لقوى الشر بتحفيز الركود الاقتصادي، بدأ الركود. يقول الخادم - يقرض أموالنا، مثل فئران جائعة، وتنشيط القوى الخائرة لعبود الغاوي: «إني عليل ... أشعر آني شخت فجأة، هكذا ينبجس الخلاص باختيار «بلد» عبود الغاوي والسفر إلى «قريته»، حيث ينبجان هناك بالترويج للمشروع. الحلم: «المشروع الذي أتخيله. يقول عبود الغاوي. ينعكس

بين الحقلين الدلاليين للمفردة، تبرزها الثنائيات الآتية: ملحمة ؟ السراب؛ تماسك ؟ انهيار، استقرار ؟ جريان، ظهور ؟ توارى، ومن جهة أخرى تقوّد الملحمة إلى المعرفة بالعالم من حيث ألفنة الغريب وانستته، وغربنة المؤلف وأسطرته كما هي الحال في الملاحم الأدبية، أي أن «الملحمة» تکرّس المعرفة بالعالم والخبرة به، على عكس «السراب» الذي يرسّخ معرفة وهمية بالعالم.

على المستوى المجازي، يمكن النظر إلى «السراب» على أنه منجم بلاغي، فمن جهة يمكن معاملة مفردة «السراب» على أنها كون استعاري، تختلق عالماً مزيفاً عبر المماثلة بين واقعتي «السراب» و«الماء».

٢. العنوان والنص: تجليات السراب؛

يكون العنوان، ليكون النص، ويقدر ما يُشرق العنوان على النص ويضيء دهاليزه ومتاهاته ينبري النص ليفسر سر العنوان ومغزى اختيار المؤلف له؛ موجهاً القارئ لنشيدان هسهسات النص وإدراكها، ومن هنا ينهض المناق الجدلي بين الحدين، ذلك أن «العنوان لا يأخذ معناه إلا باقترانه مع النص، وإلا بقي جملة، أو حكمة، أو مقطعاً، لا معنى له ولا دلالة. ومن هنا كانت العلاقة جدلية بين النص والعنوان؛ فالعنوان وحده عاجز عن تكوين محيطه الدلالي، والنص غير المعنوي

بها عبود الغاوي وهرب مع الشيطان
بكل شيء، ليحل الخراب، السراب، فما
هي تجلياته ؟
أ. أنشراح الحب،

في ظل الحياة الجديدة التي
اختلفها عبود الغاوي: شراء الأراضي،
إقامة المجمع السياحي، مخزن الأزياء،
وتدفق الموارد والأشياء الاستهلاكية
على القرية، ستصاحب المنظومة
الثقافية بالخلل، وستبدأ الانشراخات
تقوض بنية السامي والنبيل، على نحو
ما يتجلى في الحوار بين رباب (ابنة
الشاعر ياسين)، وبسام (معلم المدرسة)
الذي يحبها:

« رباب: أجل .. أحببتُ كلامك عن
المساواة بين الرجل والمرأة. والعمل
المشترك ضد الأفكار البالية، والتقاليد
المتخلفة. أعجبتني تقشفك وحديثك
عن عش زوجي مفروش باليسط
اليدوية والطراريج، وموقدة الحطب،
ولكن .. لا أدري .. بعد فترة، اكتشفتُ أن
هذا وحده لا يكفي.

بسّام: ولماذا لا يكفي. اقول
بصراحة، أتحببني أم لا ؟

رباب: آه ... الحب ما زلت صغيرة
يا بسّام، ومشاعري تنمو متغيرة
كتقلبات الريح. إن لدي أحلاماً كثيرة
وأحياناً أحس أن الدنيا أضيق من أن
تتسع لطموحي وإمكاناتي.

بسّام: هذه بداية الداء. البريق
يجذب، والثروة تغوي. ولعلك تنتظرين

على الجميع شراءً وازدهاراً. هنا في
هذه القرية الجبلية، المحاطة بالمواقع
الأثرية، والطبيعية الخلابة، سنبنى
أهم مجمع سياحي عرفته البلاد،
على هذا النحو يبدأ «محور الرغبة»
بالتشكل عبر استحواد قوى الشر على
الموضوع: القرية، وذلك بشراء الأراضي
الذي يحتاجها المشروع بأثمان خيالية،
تدعُ أهالي القرية يستحمون برداذ
الدهشة:

«المختار: (مذهولاً) ثلاثمائة ألف ليلة،
الشيخ عباس: (حالمًا) ثلاثمائة ألف»
وإزاء ذلك تنهض قوتان أخريان:
قوى مؤيدة لبّيع الأراضي بعد طول
تردد، متمثلة بوجهاء القرية (محمد
القاسم، الشيخ عباس الملا، سالم العبد
(المختار)، عبد الرحمن الدرويش)،
وقوى معارضة، يمثلها (بسّام معلم
المدرسة، هاطمة، الزرقاء). غير أن
المشروع يتم تنفيذه بتحالف القوى
الشريرة مع وجهاء القرية، والمسؤولين
في العاصمة، ويتحقق «التقدم، المزمو،
ولكن بعد أن تتعرض القرية إلى
تحولات وتغيرات، لها تأثيرات كارثية
على نظام القيم السوسيو . ثقافي، إذ
ذاك يحل الخراب، ولا فريسة يطاردها
أهالي القرية. أو (الضيعة) كما يسميها
النص . غير السراب، فما سمّاه عبود
الغاوي شراءً وازدهاراً أضحي سراباً،
يغوي أهالي القرية، ويجذبهم إلى
بريقه الكاذب، إذ فقدوا الأرض والقيم
والأموال، بعد أن استولى عليها أو فتك

زيارة ابن الفاوي أو أخته.

رياب: أهذا رايلك في.

بسام: أسف ... أريد الشائعات، لأن
ما تقولينه يبدو كالمراوغة أو الهروب.
نفهم من الحوار عن علاقة حب
تجمع بسام برياب، غير أن الحياة
الجديدة التي غزت القرية تقوّض
مشروع الحب، حينما تبدأ هجوات
التلّكؤ في خطاب رياب، بتأجيلها
لمفاتيح بسام أهلها بأمر الزواج، أولاً
ثم عدم اقتناعها بالمنظومة السوسيو
. ثقافية لبسام (إن هذا وحده لا
يكفي)، ثانياً، تبدأ تبشير الثقافة
السرابية والمهرجة تقتنص مشروع
الحب وتقوّضه، ويتحوّل الحب إلى
رهان خاسر، مشاعري تموج متغيرة
كتقلبات الريح، البريق يجذب الثروة
تغوي، المراوغة، الهروب. إنه معجم
سرابي، فالسراب يوهم بالحقيقة
بتموجاته تحت تأثير الريح، فيغوي
العطشان ويجذبه، ولكن ما أن يقترب
منه، حتى يراوغ ويهرب، ليظهر في
مكان آخر. هكذا، يغدو «الحب» سراباً
لا يمكن الإيقاع به، بالنسبة لبسام،
تحت تأثير الغزو الاستهلاكي لفضاء
القرية، إذ يفوز عبود الفاوي بـ «رياب»
ليجده قواه بدماء فتية طازجة،
ويسكن إليها، ليخنث ياسين الشاعر
بالوعد الذي قطعه لأهالي القرية،
بعدم الموافقة على تزويج ابنته: رياب
من عبود الفاوي، غير أن «الآن، ليس
«الأمس» فينهار التماسك الذي

أيده سابقاً: « اسمعوني أيها الأودم
.. سأقول لكم جواباً قاطعاً، ولكن ان
تنقلوه عن لساني. لن يكون في عروقي
دم، ولن يكون في نخوة أو دمة إن تم هذا
الأمر. أفضل أن أذبحها على أن أدفعها
إلى زواج لا يفضل البيع شيئاً، هكذا
يضطرب سلم القيم، وتستجيب رياب
للبريق: «في تلك الأيام البعيدة، كانت
الحياة سهلة، وكانت الأحلام بسيطة
وممكنة. الآن ... تعقد كل شيء، وعلينا
أن نتكيف مع التعقيد. إنني أقبل
عرض عبود الفاوي، وسأكون زوجة
له»، السراب يغوي ببريقه، فتهزل
رياب إليه، وهي تعلم أن «عبود الفاوي =
السراب» سيكتفي بقضاء الوطر منها
كما فعل من قبل مع فتاتين سابقتين
من القرية، كريمة وزهية. لكنّه إغواء
السراب فحسب، وبريق المال.

ويتساق مع هذا الحدث تنهار.
أيضاً - العلاقة الزوجية بين يوسف
وفاطمة، بفعل بريق المال الذي بات
يتلألأ من المجمع السياحي، حينما
يُعرض على «فاطمة» تشكيل الفرقة
الموسيقية نظراً لما تتميز به من تناسق
جسدي وإتقان للرقص بمحاولة من
عبود الفاوي، الذي يرى أن السائح «
لا يأتي إلى بلادنا، لكي يرى ما سئم
منه في بلاده، إنه يأتي لكي يرى مناظر
جديدة، ويعرف متعة غريبة، ويتذوق
فنوناً جديدة، وفيما ترفض «فاطمة»
العرض المقترح، فإن زوجها «يوسف
العلوني» يقبل به: « وكيف يمكن أن
ترفض رغبة يديها وليّ النعمة،

هكذا تشعر فاطمة بالفساد الذي بات يدب في دخيلة زوجها، وشبكة الغواية التي شرعت تتسج حولها بإرادة زوجها وموافقته، فتطلب الطلاق، وتغادر البيت، فيما يبقى الزوج مسحوراً ببريق المال وهو يتمتم: «ما الذي غيرها! أيمكن أن يوجد إنسان لا يحب المال، ولا يسعده الغنى! أيمكن أن يوجد إنسان يدلل الفقر، ويلبذ النعمة هذا حمق وجنون. نعم... هي حمقاء ومجنونة، هكذا يفتك المال بالنفوس، لتتحرف عن قيمها، بل إن التمسك بها يفدو حماقة كما تتم يوسف وهو يرنو إلى زوجته تترك عش الزوجية تمسكاً بالقيم، ونكاية بالجنون الذي أصاب رجال القرية: «العمى ... الن يبقى عاقل في هذه الضيعة، ماذا أصابكم، هل جننتم ؟» ستختار فاطمة جانب القوى المعارضة لأفعال عبود الغاوي، تختار بساماً زوجاً لها، ليكونا بصيص الأمل الوحيد في ملحمة السراب، فديسام. لاحظ دلالة الاسم. يتوفر على رؤية مغايرة إذ لم يترحم على الأيام الماضية، ولم يهمل لهذه الأيام، أيام عبود الغاوي: «... ولو توفر لنا الوعي والإرادة، لوجدنا الطريق الصحيح، الذي يخلصنا من الفقر، ويوفر لنا التقدم والكرامة، على هذا النحو يرفض بسام يؤس الماضي وميوعة الراهن، متطلعا إلى غد أكثر إنسانية وكرامة للكائن.

ب. هيجانات وصدمات وتحولات، تخرج القرية عن أطوارها وشؤونها كما لو أن عاصفة اجتاحتها وزلزلت كيائها، فقد أيقظ الغاوي الشياطين في دواخل الناس، وقلب عاليهم سافلهم، فقد «... باغت الناس، وأشعل بينهم فتنة، لا يعرفون كيف يواجهونها. تصوري... فجأة حضر، وسكب على رؤوسهم ثرواته، لا يتصورونها حتى في الأحلام. لقد أذهلتهم المفاجأة، وهم يخافون أن يمدوا أيديهم إلى الثروة، ويخافون أن يرفضوها، وعلى أثر ذلك، تبدأ الهيجانات والصدمات والتحولات وسيطول ذلك الأسرة أولاً، إذ تطلب فضا (زوجة ياسين) من عشيقها عبد الرحمن الدريوش (أحد وجهاء القرية) الهروب والتعم بنقود الأرض المباعة بعد أن تطلب الطلاق من زوجها:

«عبد الرحمن: نساها إلى أين؟

فضة: إلى أي مكان بعيد، إلى مدينة بعيدة، لا يعرفنا فيها أحد... أنا وأنت ومعنا مال كثير. ستشتري لي ثياباً جميلة، وعطوراً فاخرة. سنأكل في مطعم، وسننام في فندق.

يصور المقطع النصي أثر المال في إفساد النفوس وتهيجها، إذ يدفع «فضة» إلى التفكير بالطلاق من زوجها «سأطلب الطلاق من ياسين»، والسفر مع عشيقها، والتخلي عن «الأسرة». إن السفر أحد الدلالات الممجية للسراب، وسرّب في الأرض أي ذهب ومضى

الجنود: « في أيامنا هذه . يقول مروان . لم تبق للأرض قيمة إلا في الأشعار والأغاني (...) إن بسطة صغيرة على رصيف شارع، يمكن أن تدر أضعاف ما يكسبه المزارع من محصوله ، إنه منطق الهشاشة، والريح السريع، منطق السوق الذي يرى في الأشياء سلعا مجردة من «القيمة»، ولهذا ينهض منطق القيمة في مواجهة مروان: « ...هذه الأرض التي لا تعني بالنسبة لك إلا مبلغاً من المال، هي بالنسبة لي رفيقة وعشيرة ورزق وحياة تتواصل في الأبناء بعد المات. ولا تنس يا أخي المتعلم أن هذه الأرض هي التي ربّتك، وأنفقت عليك حتى تعلمت، وتوظفت، وأدرت ظهرك لنا، تنتهي المساجلة بين المنطقتين إلى الصراع الذي ينتهي بقتل مروان لأخيه أمين، لينتصر المنطق اللاهث خلف الريح السريع، ويختتم المشهد بكلمات دالة للزرقاء أم القاتل: «ويلاه إني أبصر ... ويلاه ... ممّا أبصر ...»، إنها نبوءة الزرقاء . زرقاء اليمامة . التي أمارت اللثام عن هول الكارثة المحدقة بالقرية أو البلاد. هكذا يفرض الفساد سطوته على النفوس؛ ليحل القتل والصدام بدل الوثام والحب.

غدا هضاء القرية مسرحاً للتحولات التي فكّكت منظومة القيم؛ فما هما محمد القاسم أحد وجهاء القرية، والشيخ عباس خطيب الجامع، تستبدّ بهما الرغبات المكبوتة، فيصباحان من رواد المجمع السياحي، ويقعان في غرام مطلقتي عبود الغاوي: كريمة وزهية،

وتواري، هكذا تبحث فضة عن الحياة . السراب، فالأموال يرسم التلاشي والزوال، بل إن «فضة» تتجاوز كل القيم القروية والمدينية حينما تشعر أن عطشها للمال بئر لا قرار له، فتطلب من عشيقها قطع الوصال: «إنك لا تفهمني يا عبد الرحمن. ليس لديك ما يكفي حاجتي، اتعلم ماذا ؟ لأنني أريد كل شيء، السيارات والملابس والأجهزة والصور الملونة والجمال والفتنة واللذة (تنخرط في البكاء) كل شيء... كل شيء...» ولما تلتمس «فضة» استحالة تحقيق ذلك، تتجه نحو التينين، علّ ذلك يخفّف من وطأة ذلك، لتنخرط ابنتها «رياب» في نعيم عبود الغاوي، وتنجز أحلام أمها المربعة.

غير أن «فساد النفوس» يبلغ الذروة حين يغدو المال، المترتب على بيع الأرض سبباً في الفتنك بأسرة التبان (أمين، مروان، مريم الزرقاء)، إذ يعود «مروان» الابن الأصغر إلى «الضيعة» للحصول على حصته من أموال بيع الأرض، غير أن «أمين» الأخ الأكبر، يتمسك بالأرض: «أنت يا أخي عندك وظيفة وبيت في المدينة، وأخمن أن الطبيعة التي ولدت وتربيت فيها، لم تعد تعني لك شيئاً. أما أنا فهنا مكاني، والأرض هي عملي الذي أهنيئ عمري فيه. أتتصور كيف تكون حياة مزارع لم تعد لديه أرض؟ ماذا سأفعل، وكيف نعيش؟». هنا يتواجه منطق القيم مع منطق اللاقيم، التماسك في مواجهة الميوعة والانقطاع عن

مادام الحب أصبح سلعة من السلع المستقدمة إلى القرية، فله ثمته، هكذا كان شرط الخادم . الشيطان، ممثل «مافيات» المال، يقول: « لكن اللذة لا يتَمَمها في هذه الدنيا، ويغنيها إلا وفرة المال، وحين اقتضيت أن يسلم كل واحد ما يملكه لقرينته، وأن يعطيها العصمة وحرية التصرف بالمال، فما بالك إلا لأني دريت هاتين الساحرتين على السبل التي تضاعف المال، وتزيد الثراء ثراءً »، وما تسليم المال وإبقاء العصمة في يدي المرأتين إلا تهديد لوقوع الكارثة، كارثة الهروب بالأموال إلى الخارج، لتكون مطاردة السُرَّاب اللعبة الجميلة لمحمد القاسم والشيخ عباس الملا.

ج - لذة النهب وهوة الخراب:

يرصدُ المشهد الرابع من الفصل الخامس والأخير انتهاء مهمة عبود الفاوي والشيطان بعد بيع المجموع للمسؤول الكبير، وتحويل الأموال إلى الخارج، وتأسيس حزب يحافظ على ضخّ الدم، يرصدُ المشهد لذة النهب التي ارتكبت بحق أهالي القرية، ليسرفوا على هوة خراب، وتبخر الأموال تبخرَ أموال المطاردين بريق السُرَّاب. إنَّه النهب وقد مؤرَّس بلذَّة سادية على جسد الضحية وفق تقنيات صناعة البؤس، فحتى عندما يشعر عبود الفاوي بشفقة نحو بلده وقرينته، يتلقَّى جواباً قاطعاً من الخادم:

« عبود: أما كان يمكن أن نتجنَّد

لنتقوِّض القيم، وتندلع الرغبات المكبوتة من عقالها، لنقرأ خطاب محمد القاسم لـ «كريمة»: وما ذنبى ... إذا كنت لا أحسن الكلام. سأقول لك كيف بدا هذا الأمر. فجأة، وكمن يصحو من رقاد، وجدت وجهك أمامي. أينما تطلعتُ وكيفما اتجهتُ ثمة هذا الوجه الذي يشعُّ سحراً وفتنة. في السماء، في الشجر، في الظل، في الشمس، في الغيم، في الزرع، في كل مكان، ثمة هذا الوجه من السحر والفتنة، ولم تفلح مقاومتي، ولم أعد أجد الراحة أو السكينة، فلك سحرِك بي، وجرَّني كالمنبوج أقفو أثرك. وأصنو وراءك، إنَّه مشهدٌ من مشاهد السراب، يتخذ فيه محمد القاسم دور العطشان، وكريمة دور السراب، إنَّه السُرَّاب ذاته الذي أخرج الشيخ عباس عن وقاره، لينفجر الكبت ماذا أعبرُ (...) المكان غريب، والزمان عجيب، وأنا كالماخوذ اكتشف بهاءك، وكأنني أراك لأول مرة في حياتي. إنها ساعة غريبة تغيّر كل شيء بعدها. كنت أعلم أن التعلق بهذا البهاء ذنب ومعصية. وكنت كلما ازدتُ علماً، ازدتُ تعلقاً. وفلتَ أمري من يدي، وعرفتُ علماً أن هذا الحب قدَرٌ. إنَّها غواية الجمال. السُرَّاب وقد تمكنت من جسد الشيخ الذي لم يعد يبالى بأي رادع: «إنني أحبُّ مَنْ وهيتي هذا الحب، حتى ولو كان الشيطان نفسه»، غير أنَّ العشق كان بثمن غال، إذ سيهب الرجلان أموالهما، ويتخليان عن العصمة، كيما يذوقا نعمة الحب.

إلا على انقراض هذه البلاد البائسة والتحيسة؟

الخادم: لا أعرف سبيلاً يجنّد القوة بعد ضعفه، دون أن يخلق وراءه خراباً وضحايا..

إنه منطلق الأرصدّة والأسهم والودائع وحركة السوق التي لا تترك للمواطن مجالاً لتبرز، فالهدف الاستراتيجي لم يكن الريح العابر ولكن.. كما يقول الشيطان (الخادم): «لقد جئنا كي نجد علاجاً للتجنّد... ونضمن تدفّق الدماء من هذه البقاع الفتية إلى عروقنا التي استهلكها الإسراف والشيخوخة... لم نيسر الفرصة لثراء عدد من الأعوان إلا لكي نزيّن صورة السوق، ونضمن نزوح الأموال والفوائد إلينا، ولم نبتلع أموال الناس لحاجة، بل لكي نروضهم على الخضوع لجبروت السوق وتقلباته...» يعكس المقطع النصّي طرائق الشركات المتعددة الجنسيات، ودهاء دهاقنة المال في كيفية ربط دول الأرياف بالمراكز حتى يبقى اقتصادهم منتعشاً، لا يخرّ في أزمت الركود، ويحلّو لهم التحكم برؤوس الأموال كما يشتهون، لتبقى دول الأرياف تحت رحمة المركز، تنتفض بأمر منه، وتستيقظ بإشارة من يديه، وتنام على إيقاع كلامه، هكذا ينجز وكلاء دهاقنة المال: عبود الغاوي والشيطان المهمة، ويدعّون العباد رهن الكارثة، فيحلّ السّرّاب، كما تتنبأ الزرقاء: «اللهم صلّ على النبي... أبصر الحكومة توقف

القتال، ولفّ الضيعة غطاء من الرعب والخيب. قُتِلَ مَنْ قُتِلَ. سُجِنَ مَنْ سُجِنَ. وهاجر مَنْ هاجر. ويلاه... (...) أبصر نضراً من أهلنا، ترك الشيطان على وجوههم ختمه وعلامته. وهم يزدهرون ويزدهرون، ومع الغرياء يتحالفون ويعلون. وأما أهلي، والناس الآخرون في قريتي، أبصرهم يجرون وراء أحلامهم... وأبصرهم لا يجدون إلا السراب. لا شيء إلا السراب. سراب براق وملون وقاتل... أخ... إن قبضة رهيبة تسحق صدري، يوظف المؤلّف أسطورة زرقاء اليمامة ذات القدرة الخارقة على الرؤية عن بعد، وما هي زرقاء ونوس تكشف عن أضاليل دهاقنة المال ولذتهم بالتهب المنظم بالتحالف مع أصحاب الشأن في العالم الثالث، ليفرق في حروبه ويؤسّس وتعاسته. هي ذي «ملحمة السّرّاب»، ترصد الواقع وما وراءه، لتدقّ جرس الإنذار حتى تتكشف خديعة السّرّاب. في هذا المقطع. وهو مقتبس من خاتمة النص. يحضر العنوان لفظياً ودلالياً، ليؤكد الوشائج القوية بينه وبين النص، وتوضح بعض أسرار الدلالية، وكذلك الاختيار الدقيق لعلامة «السّرّاب» في التدليل على ما يجري من دمار وخراب حين يتم حوار غير متكافئ بين عوالم متخلفة، مجموعة وأخرى متقدمة، لتستيقظ الأولى على آمال، فإذا هي سراب، وفق قراءة سعد الله ونوس للعالم.

٣. البعد التناصي؛

لتقذفه إلى عالم يموج بالعجيب والخارق والغريب، كما لو أن اختيار مفردة «ملحمة» يأتي استجابة لما حدث في القرية من أحداث وتحولات سريعة وأعاجيب، ليس بمقدرة أي جنس أدبي استيعابها ورصدها وتفسيرها وتأويلها سوى «الملحمة»، وذلك أن «الملحمة» نتاج نهائي بعد فترة من الاضطرابات والاختلافات الشديدة تهدف الملحمة إلى تفسيرها».

ويتفاهم تناصي مماثل تشع مفردة «السراب» في قضاء العنوان، لتستدعي إلى ذاكرة القراءة «نص السراب» العتيدي في الثقافة العربية، ذلك أن تفتح الكينونة في حيز صحراوي كان من شأنه التمهيد لتأسيس «نص السراب» أو تأسيس «نص الوهم»، فما يقصد بنص السراب أو الوهم، ما أنتجته الخيلة العربية عن ظاهرة السراب بالمعنى الطبيعي لها أو الرمزي من نصوص وفتات اقوال وأمثال، وشرذات منتشرة هنا وهناك في تضاريس الثقافتين: الشفاهية والكتوبية، لتمنح مقولة «السراب» حمولة دلالية ثقيلة، نظرا لتبنيها دلالات الوهم والبرق والهلكة. ومن هنا الدلالة القصوى لمفردة «السراب» لتكون بؤرة النص وعنوانه وإحدى محارقه الرئيسية، لكونها تومض بدلالات متنوعة، تقذف بها في مهب الاختلاف، فالسراب أمل يائس وحقيقة وأهمة وبريق خافت، وقريب بعيد، وجمال قبيح، إنه منجم الاختلاف وفخ للحقيقة، هكذا غدا «السراب» كائنا في معادلة المشابهة: من الثرى خير من السراب، أشام من سراب (ناقة البسوس)، أغر من سراب، ليس بأول من غره السراب... إلخ، وفيما كانت الصحراء تمارس السراب وتوهم الكائن بالحياة (= الماء)، بات الكائن يمارس السراب على

العنوان، علامة لا تعرف الاستقرار، نص يفيض عن ذاته، وعن النص الذي يسميه، ليقيم علاقات إضافية، تهيه السراب والغنى، ليكون علامة ولافتة مشرعة على طريق القارئ إلى النص. من هنا يسعى المؤلف إلى استثمار أقصى الجهود؛ ليكون العنوان دالا، ومكتفا في هيئة «مصيصة»، لإنجاز فعل القراءة، ولهذا يغدو للبعد التناصي أهميته في طبيعة هذه «المصيصة»، وقدرتها على ممارسة الفتك بفرائسها. القراء.

إن العنوان الرأهن: «ملحمة السراب» ليس بمانى عن هذا البعد الاستراتيجي، فالمفردة المعجمية «ملحمة» تفتتح على تاريخ نصي ناء؛ يبدأ بلحمة كلكامش السومرية ولا ينتهي بما تناسل من ملاحم ترصد على نحو جمالي علاقة الواقعي بالمتخيل، والإنسان بالآلهة، الحقائق بالأوهام والأساطير، وبهذا الشكل توجه مفردة «ملحمة» القارئ في عملية القراءة، فهو إزاء أحداث، يختلط فيها المألوف بالعجيب، والخارق بالطبيعي، وهذا ما يتحقق على نحو جلي، حين يكشف النص عن أحداث مغايرة للمألوف، فالخادم (الشیطان) الذي يرافق عيود الفاوي يمتلك قدرات خارقة، فما هو مع عيود «يخرج مرة يمسحها، ويهزها بطريقة معينة، حتى تصفو، وتتجلى فيها صورة رباب، المتفجرة بالجمال والألق والسحر، وفي سياق آخر، يظهر القدرة على التواري، فحين أحاط الناس بـ «كريمة وزهية» في مخزن الثياب فجأة «يخرج من جيبه علبة يفتحها، فينبعث منها دخان أحمر ... يختفي ومعه الفتاتان، هذا فضلا عن استثمار أسطورة زرقاء اليمامة، التي تراودها الرؤيا، فتبصر ما لا يبصر. هكذا تقوي مفردة «ملحمة» القارئ،

معاجم

من العامية الفصححة في اللهجة الكويتية

جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد
(الكويت)

هناك الكثير من المفردات الكويتية التي تستعمل في اللهجة المحلية، وهي في الواقع ذات أصول فصححة.. وفي ما يلي نكمل ما كنا بدأناه من قبل:

ز	
زِير عليه: أغلظ له في القول وعَنَفَهُ. صاح عليه أن اسكت أو اخرج. وفي القاموس المحيط، زَبَر: غُلِظَ في القول وخُشِنَ وفي لسان العرب، وَزَرَ الرجل يَزِيرُهُ زَبْرًا : انتهره والزَّيِير: الشديد من الرجال.	زِير
نقول في عاميتنا: "الحالة زَبِينَة" كناية عن الحال الرديء والعيش الضئيل، وغالباً ما تطلق على قلة النظافة. وفي تاج العروس، الزيين: هو البول والغائط، والحال الزبينة: الشديدة.	زَبِينَة
زَخ كيس الرز أو السكر حملة وساربه. وفي تاج العروس، زَخه: أوقعه في وهده، أي مكان منخفض وزَخ في قفاه: دفع.	زَخ

زَرَط	زَرَطَ الأكل: بلعه بسرعة، ويزرط يأكل بشراهة. وفي القاموس المحيط، زَرَطَ اللقمة يزرطها: ابتلعها
	لس
سَبْرَة	السَّبْرَةُ البرد الشديد في الصباح الباكر دون هواء. وفي القاموس المحيط السَّبْرَةُ بالفتح : الغداة الباردة، جمعها: سَبَرَات. وفي لسان العرب: هي ما بين السحر إلى الصباح، وقيل: ما بين غدوة إلى طلوع الشمس، قال الحطينة: عِظَامٌ مَقِيلُ الثَّامِ غُلِبَ رِقَابُهَا يَبَاكِرُنْ حَدَّ الْمَاءِ فِي السَّبَرَاتِ
سَحَارَة	صندوق خشبي كانت توضع فيه قديماً الأغراض والملابس ونحوها. كما كانت تطلق اللفظة على صناديق الثياب والخضار والفواكه، لا زال البعض يستعمل هذه التسمية. يقال أن أصل السحارة مشتقة من السحرة جمع ساحر لأنهم كانوا يضعون فيها أغراضهم ولوازم سحرهم. وفي القاموس المحيط، السحارة: هي الصندوق.
سَدَح	انسَدَحَ: تمدد، نام قليلاً، غفا، أخذ قسطاً من الراحة. وهي جمهرة اللغة، انسَدَحَ: أي: انبسط وفي لسان العرب، السَدَحُ: ذبحك الشيء وَيَسْطُهُ على الأرض وقد يكون إضجاعك للشيء، وقال الليث: السَدَحُ: ذبحك الحيوان ممدوداً على وجه الأرض، وقد يكون إضجاعك الشيء على وجه الأرض سَدَحاً، نحو القرية المملوءة المسدوحة؛ قال أبو النجم يصف الحية: يَأْخُذُ فِيهِ الْحَيَّةُ التَّبُوحَا ثُمَّ يَبِيْتُ عَنْده مَذْبُوحَا مَسْدُوحُ الثَّامَةِ أَوْ مَسْدُوحَا
سَرْدَح	المسَرْدَحُ: البهو الواسع الكبير، أو الأرض أو الدار الواسعة الفسيحة. نقول: الدار سَرْدَرْدَحَةٌ: أي واسعة فتاؤها كبير، وكذلك أرض سَرْدَرْدَحَةٌ. كما تطلق اللفظة على الشخص الذي يأخذ راحته في مكان متمتع كالديوان ونحوه، فيقال عنه: مَسْرَدَح. واللفظة فصيحة. جاء في كتب اللغة، السَرْدَاحُ: الناقة الطويلة أو السمينة، والمكان اللين والأرض اللينة.

<p>السَّعَابِيلُ: ما يسيل من فم الطفل الرضيع من لعاب. أصلها في القصيدة، سَعْيُوبُ: وهو ما سال من فم الصبي من لعابه والجمع: سَعَابِيْبُ. وجاء في جمهرة اللغة لابن دريد، والسَّعَابِيْبُ من قولهم: سالت سَعَابِيْبَ فيه وهو الرِّيق الذي يخرج من فم الصبي متمططاً، وواحد السَّعَابِيْبُ: سَعْيُوبُ.</p>	<p>سَعِيلٌ</p>
<p>نبات بري من أحسن النباتات التي تتغذى عليه الحيوانات وبخاصة الإبل. يكثر في جزيرة فيلكا. وهي لسان العرب، والسَّعْدَانُ: نبت ذو شوك، وهو من أطيب مراعي الإبل ما دام رطباً، والعرب تقول: أطيب الإبل لبناً ما أكل السَّعْدَانُ والحريث. وقيل في المثل: مرعى ولا كالسَّعْدَانِ؛ قال النابغة: الواهب المائة الأبكار زينتها سَعْدَانُ توضع في أويارها اللبْدُ وفي كتاب الفاخر، السَّعْدُ والسَّعْدَانُ: نبت تسمن الإبل عليه، وليس كل ما يرعى مثله.</p>	<p>سَعِدٌ</p>
<p>شعيرات تكون مجتمعة أسفل الذقن، ومن تكون لحيته بهذا الشكل يقال لها: سَكْسُوكَةٌ. جاء في المحكم، تقول: فلان ذقنه سَكْسُوكَةٌ: تريد أنها قليلة الشعر.</p>	<p>سَكْسُوكَةٌ</p>
<p>انْسَلَّتْ الخيط: سقط من ثقب الإبرة. وانسلت فلان من المجلس. خرج على حين غفلة. وفي جمهرة اللغة، ويقال: انْسَلَّتْ فلان عنا: إذا انسل وهم لا يعلمون به.</p>	<p>سَلَّتْ</p>
<p>السَّلِيْبُ: السروال القصير الخفيف، غالباً خاص بالرجال. وفي القاموس المحيط، السَّلِيْبُ: الخفيف، وفرس سَلْبُ القوائم خفيفها. وأقول: ربما أطلق هذا الاسم على هذا النوع من اللباس كونه خفيفاً قصيراً.</p>	<p>سَلِيْبٌ</p>
<p>مفرش من النايلون ونحوه، يمد عليه الأكل والجمع سَمَاطَاتُ و صِمَاطَاتُ. بالسين والصاد. وفي تاج العروس، والسِمَاطُ من الطعام ما يمد عليه، والعمامة تضمه، والجمع: سِمَاطَةٌ وَسِمَاطَاتُ، ويقال: هم على سِمَاطٍ واحد.</p>	<p>سِمَاطٌ صِمَاطٌ</p>

سَهَت	سَمَتَ: بمعنى ضرب بالعصا ونحوها، وفي لهجة تميم: سَمَتَ يَسْمِتُ: من باب ضرب.
سَنَاهِي	رجل سَنَافِي: حسن المعشر ذو مروءة ونخوة وشهامة، وهي من الفاظ البادية غالباً. فصيحة. جاء في تاج العروس، أَسْنَفَتِ الناقة: تقدمت في السير، وخيل مُسْنَفَات: مشرفات المناسج وذلك محمود فيها لأنه لا يعتريها إلى خيارها وكرامها: قال الشاعر: وَمُسْنِفَةٌ فَضْلُ الزِّمَامِ إِذَا اتَّحَى
سَهَم	بهزة هاديتها على السوام بازل وفي جمهرة اللغة، ويقال: فرس مُسْنَفٌ: إذا كانت تتقدم الخيل في سيرها. يقولون: اعطني سهمي: أي نصيبي. وهذا سهم فلان: أي حصته. وفي جمهرة اللغة، والسهم: النصيب، وهذا سَهْمُكَ من المال: هذا نصيبك.
سُوم	سام السَعْلَةُ: قَدَّرَ سعرها الذي يريد أن يشتريها به. ويقولون للمشتري أو للذي يريد الشراء: سُوم البضاعة أي حدد لها سعراً. وفي القاموس المحيط، السُوم في المبايعات: كالسُوم بالضم سمت بالبضاعة وسَاوَمْتُ بها وعليها: غاليت ، واسْتَمْتَه إياها وعليها: سألته سوماً، وإنه لغالي السِيمة.
سَوَى	سَوَى: عمل، وسَوَى الحاجة الفلانية، أصلحها وجعلها. والسَوَاية: العمل، الشغل، يقولون: ما سَوَى لي شيء: أي لم يعمل أولم ينجز عملي الذي طلبته منه. وهي فصيحة من: السَاية: ففي القاموس المحيط، السَاية: فعلة من السَوَاية. وفي تاج العروس، سَوَ ولا تَسَوَى: أي أصلح ولا تفسد.

شعر

حين يفيض الحزن ...!

شعر: علي السبتي
(الكويت)



اضمتِ ممرِّك لا جسداً ولا هزلاً
ولا سلكتِ طريقاً يزهر الأمل
وماتاملتِ هي الدنيا ويرجها
ولا حسبتِ لأخري تُحرق القلا
فلم تـري غير أراضفـات مبعثرة
يظنها الوهم أن لا تُخلط السبلا

فطقت في كل سوق تبغين هوى
 وهل يدوم هوى في السوق قد شتلا
 فما هوى السوق إلا سلع عرضت
 ومن يؤسسها عباد منتعلا
 ترين كل كير في دراهمه
 وقد تحول ما فيه ميتلا

لو كنت تدريين أي السدب سالكة
 كنت كالنجم يهدي السائر السبلا
 ولست أعتب نفسي لا تطاوعني
 لكن جزأ بقلي فاض فاشتعلا
 وما تكشفت لي ما عباد محتعلا
 فصرت أشكو إليك منك ما حملا

شعر

يا حسرة في فؤادي

شعر: ابراهيم الأسود
(الكويت)

يا حسرة في فؤادي

أوازها غير بادٍ

وقادة دون حسٍ

كالجمر تحت الرمادِ

قد أيقظت بي همومي

وشردت لي رقادي

قضيت ليلى منها

ودمعتي في اضطرادِ

وسادتي من حريقِ

كانها من قتادِ

وكيف يعدمُ ناراُ

من قلبه كالزنادِ

يصطكُ بين هشيمِ الد

منى وحز البعادِ

جرأء من قتلتنني

ولحظها في الفمادِ

تَجَمَّعَتْ فِي حِلَالِهَا

أَحَاسِنُ الْأَضْدَادِ

فَجَسَمُهَا مَحْضُ رُوحٍ

وَقَلْبُهَا مِنْ جِمَادٍ

وَوَجْهُهَا فِي ابْتِهَاجٍ

وَصَرْفُهَا فِي حِدَادٍ

فَصُفْرَتُهَا فِي بَيَاضٍ

وَحُضْرَتُهَا فِي سَوَادٍ

وَجَفْنُهَا فِي فَتُورٍ

وَحُدُهَا فِي اتِّقَادٍ

وَنَفْرُهَا مِثْلُ وَرْدٍ

مَغْمَسٍ بِالشَّهَادِ

يَقْتَرَنُ مِنْ عَرْفِ نَازٍ

وَعَنْ أَرْبَعِ زِيَادٍ

وَالصَّوْتُ بِمَضْيِ وَيَقَى

زَجْجُ الصَّدَى هِيَ ارْتِدَادٍ

وَجَيْدُهَا جَيْدُ أَرْوَى

تُرْبٍ بَيْنَ التَّمَادِ

ثَوَانٍ كَمَبَا رَأَى

لَمْ يَكْتَرِثْ بِسَعَادٍ

أَوْ عَاصِرَتْ هَيْسَ لِيَالَى

لِخَصْمِهَا بِالْوَدَادِ

تَحَكَّمَتْ هِيَ لِمَا

تَمَكَّنَتْ مِنْ قِيَادِي

مَا مُسْعِفِي نَوْحِ بَاكِ

وَلَا تَرْتَمُ شَادٍ

وَوَصَلُهَا مُسْتَحِيلٌ

هِيَ مِلَّتِي وَاعْتِقَادِي.

شعر

قفل حديدي

شعر: محمد الصاوي
(الكويت)

قفل حديدي على قلبي
قفل حديدي على قلبي يراه الجالسون
على جهاز الفحص حين أمر من باب المطار
يبتسمون
وليس يصفي واحد منهم
لأصوات الصفير
كشف الجهاز حقيقتي
قفل حديدي على قلبي ثقیل
ليس يفتحه بكاء للأرامل
ليس يفتحه نحيب أو عويل
وأمر من باب المطار
وأخلع الخاتم
والهاتف المحمول والساعة
فإذا عبرت تطن أصوات الصفير أكاد أرجع
ليس يسمح لي الموظف...

- هيا تفضل سيدي
ويدوس هي أدب على (يا سيدي)
قفل حديدي على قلبي
أتسمع أنت أصوات الصفيير؟
بوابة التفتيش تفضحني وتعرف أنه قفل حديد
ضحك الموظف من كلامي
- هيا تفضل سيدي
ستعطل الطابور هيا
هائم أشيائي وأدخل ليس يرحمني الصفيير
يحطن هي أذني طويلاً ليس يسكت.



شعر

سميتها ليلى

(أتباعك منك فأصبح ألف رماح)

(وأعود إليك سليم القلب)

شعر: محمود أمين

(مصر)

تأتي كفاصلة الندى
وتمر من شجر السماء
كأنها سهم نهارى على أهدابه
وعد تشكّل

قوس الدجى من كخلها
والياسمينه، عز شها
والصبح خاتمها المدلل

هذا أنا .. كأس وعنقود
وفؤادي المبتل .. ممدود
(يا قلبها السلطان لويقبل)

سميتها ليلى
وأخبرها هو

فتردني سطرًا
على حجرِ القمام

هي منتهى ما قاله وجدٌ
وأول ما تسرب من هوى عالٍ
وأبهى ما تفتح من يمام
وهي التي انقسم الجمالُ
على يديها .. وأحدًا
وهي التي تمّت سناء .. وسنابل

ملأت صباها
واشتراها الوجد من دمها
وصفاها .. ورقرقها .. جلاها
ثم أوجعني بها

يكتظّ لؤلؤها
فتشكوها ملائكة الزمرد

أوكلما أغفورتني بالمنزلة
من مفاتنها ..

لك البلادُ
لي الرمادُ
لك الغمامُ
لي القيومُ
لك الصبا
ولي الصباية كلها
والكحل أنت
أنا السوادُ

نصوص

للطفولة بريق جذاب

بقلم منى الشافعي
(الكويت)

عندما نتناوبني بعض الهواجس والأفكار والرؤى المتداخلة، و تتراكم متطلبات الحياة الخاصة والعامة فوق كتفي، تنصارع في داخلي رغبات حياتية كثيرة وطموحات متناقضة.. تتعبني وتثقل رأسي وتزدحم في مخيلتي فتزيد من ثقله وتعبه.. فنحن نعيش في عالم صاحب متحرك يضج بالتغيرات اليومية والتحولات السريعة لنبض الحياة.. أما الهدوء والسكينة.. العزلة والوحدة.. التأني والتروي .. فليست من أبجديات هذا العصر، وبالتالي نتمنى دائما تحقيق رغباتنا اليومية بسرعة جنونية... فعندما تهاجمي تلك الرغبات المحمومة، وقبل أن أختنق من تنوعها وفوضويتها، أجدني وقد سيطرت علي رغبة ملحة بتذكر طفولتي وبساطتها واستعادة بعض أدق تفاصيلها... فأنا مسكونة بطفولتي رغم سني وكثرة تجاربي الحياتية، مازلت أحتفظ بداخلي ببقايا صورها الحلوة الجميلة... وأعتقد أن تدليل أُمي لا يزال يلفني بحنانها ودفئها.. أما لذة حليبها فلا يزال يرطب جفاف لساني.. فحبي لأُمي تجاوز الحدود - يرحمها الله - .

دائماً أتذكر حي الشرق.. مرتع الطفولة والصبا ببحره الأزرق الشفاف وشواطئه الرملية المنبسطة.. وأحلامي الصغيرة التي نمت وكبرت بين "سكيكه وفرجانه" وتعرجات درويه.. يسحبني الحنين إلى بيتنا الصغير البسيط وكأنني أعيد بذاكرتي بناء ما تهدم من ذلك الحي القديم وتراثه العريق الذي أزلت معاول الهدم الحديثه معظمه وقضت على معالمه العتيقة.. فذاكرة الطفولة تلتصق بذاكرة المكان بكل تفاصيله وجزئياته الصغيرة، فعندما يتعلق الإنسان بمكان ما ، من الصعوبة أن ينساه، أو يفصل عن الذاكرة. أعشق طفولتي... أعتر بذاكراتها على بساطتها.. فهي لا تزال تملأ قلبي بالحب والفرح... الشوق والحنين لأيامها البعيدة الحلوة، وثن

أسمح لها أن تغادرنى أبداً فلا تزال تعيش معي بكل ألوانها وصورها وكأنها حدثت
البوارحة.. فحين أجلس في سكينه مع نفسي وأسترجع بعضها منها، أشاهدها
بوضوح نقية صافية وكأنني أشاهد فيلم سينمائي صور حديثاً بالألوان... يا له
من حب وتعلق بأحلام الطفولة!

* * *

تقول الفيلسوفة "ديوتيميا" صديقة سقراط (إننا نقتطع نوعاً واحداً من
الحب نطلق عليه اسم الحب- الحب العاطفي الرومانسي بين رجل وامرأة- في
حين أن كلمة الحب تطلق على جنس أو نوع أعم وأشمل من هذا الاستخدام
الضيق.. فإن الحب يطلق على كل رغبة عند الإنسان... لذا فتعلقى بطفولتي
هي الرغبة التي ستظل مشتتة في داخلي... وهي الحب المميز الذي لا ينطفئ
أبداً في حياتي.. فللطفولة بريق جذاب يسحني رويداً رويداً من تلك الأمكنة
الصاخبة بنبض هذا القرن إلى ركني الذي أفضله في البيت.. كم أحب أن افتقرش
أرض هذا الركن ويدي تتكئ بنزق على إحدى الأرائك (القنفات).. أغمض عيني
على حلاوة الماضي.. أتأمل.. أسترجع خزين الذاكرة.. ألتقط بشغف بعض الصور
المرتبعة والمتناثرة في الذاكرة لطفولتي وتلك الأيام البريئة البسيطة التي
عشناها نحن جيل الخمسينيات.. ها هي والدتي الحبيبة تفتقرش البساط الأحمر
الوحيد الذي نمتلكه لنفرشه في الحوش في المساءات الجميلة، وأمامها ماكينة
الخيطة، وقد ارتاحت بين يديها الماهرتين قطعة قماش قطنية زاهية بلونيهما
البرتقالي والأصفر وقد انتشرت زهور بيضاء صغيرة تتأغمج جميل فوق اللونين..
أليست حالة غريبة أن تحتزن ذاكرة الطفولة ألوان هذا القماش ونقوشه التي
تزينه؟!

برشاقة يديها... بابتسامتها المعتادة وبلحة الحنان التي تميزها، تدير أمني
ماكينة الخياطة بهدوء ورقة.. أشعر وأنا أنظر إلى حركتها أن قطعة القماش
أخذت تتلوى ثم تتشكل وأخيراً تتغير معالمها.. و هجاءاً تتوقف حركة الماكينة
ويختفي صوتها الرتيب للحظات، ليقوم المقص الكبير بواجبه.. وهكذا تتناوب
الماكينة والمقص على قطعة القماش ليضع ساعات، حتى تنتهي الوائدة من
تفصيل وحيكة ذلك الفستان الجديد الذي سأفخر به بين أقراني الصغيرات
حين ألبسه - واكتش به- في مساء اليوم التالي (١).. أما القماش الجميل فقد
اشترته أمني من البائع المتجول سالمين- راعي الخام- ذلك الإنسان البسيط الطيب
الودود.. أين أنت الآن يا سالمين؟!

أما أخواني الصغيران فكانا يلهوان ويلعبان مع أقرانهما الصبيان في الفريج
أمام البيت.. قطنا البيضاء الجميلة- القطوة عبول- كانت تلهو ببعض الخيوط
الملونة التي سرقتها من علبة أدوات الخياطة بغفلة من الجميع، ها هي تتقافز هنا
وهناك معلنة عن فرحتها وبهجتها هذا المساء.

والدي الحنون - يرحمه الله - تسترجعه ذاكرة الطفولة وهو جالس في تلك
اللحظة وبين يديه أحد كتبه الأدبية التي لا تفارقه أبداً فقد كان شغوفاً بقراءة
الشعر والأدب.. أتذكره جيداً جالسا على كرسي من الخشب يزين ظهره الكرسي-

مربعات متداخلة من خشب البامبو الرقيق، وقد تأكلت وتقطعت بعض تشكيلاتهما المتشابكة لتصبح بلا شكل محدد.. أما قوائمه -الكُرسي- فيزين إحداها شرح طول لف حوله خيط سميك بعناية وقوة.. الحمد لله أن والدي لم يكن يعاني من السمعة إلا !! أما الوالدة فلم تتشجع يوماً لتجلس على هذا الكرسي خوفاً من..!!

أما تلك الطفلة المدللة.. فقد كانت إلهو مع دميتي المصنوعة من القماش المحشو بالقطن وقد ارتدت فستاناً جميلاً حاكته أُمي من بقايا الأقمشة، تزينه بعض الإكسسوارات البراقة - الترتز- المتوفرة آنذاك... كنا نسمي هذا النوع من الدمى "الكردية"... أقول كنت إلهو بشغف مع دميتي الجميلة، والقناعة تغلف داخلي والفرحة تسكنني والمتعة تملأ روحي الصغيرة.. ذلك عندما كانت الحياة بهذه البساطة وتلك العفوية المحببة والشفافية الرائعة.. فكانت قبلة أبي الحنون على خدي وعناق أُمي المحموم في تلك اللحظة البلورية الصافية العذبة، ودخول أخواني الصغيران فجأة من الباب، بصراخهما المعتاد، وضجيج العابهما، وصوت الباب المزعج وهو يُصَفَق من يد أحدهما بقوة طفولته... تلك اللحظة المتداخلة بالحب والحنان والصخب والضجيج واللعب والجد... كانت عندي قمة السعادة التي نتطلع إليها نحن أطفال ذلك الماضي البسيط.. يا لها من متعة نشأتها ونحن إلى تفاصيلها وشفافيتها.. دمية.. قبلة.. عناق.. قطعة.. بساط أحمر.. كرسي تزينه الضمادات.. وصراخ الصفار وصخبهم.. إذن، ليست المسألة لحظتها ما نملك، ولكن كيف وكم نستمتع بما نملك حتى وإن كان أقل القليل.. هذا الذي يخلق القناعة لتظللنا السعادة بأوسع أفيائها..!!!

مع أن الأزمنة قد تغيرت، والأمكنة قد تبدلت، والأشياء تنوعت، والصور تجسدت، إلا أن طفولتي بدقائق أمورها لا تزال تسحبني بقوة لتذكرها.. ها أنا أشم رائحة قالب الكيك- قرص عقيلي- عند عودتي من المدرسة ظهراً في فصل الشتاء البارد- كانت أُمي تخبزه على منقل الفحم (الدوة)- ويقربه ارتاح إبريق- قوري- الشاي ودلة الحليب المعطر إما بالزعفران أو النهيل أو الزنجبيل.. يا لها من قطعة كيك وكوب الحليب الذي أعشقه صافياً يتصاعد البخار منه ليرسم تشكيلات غريبة تتراقص في فضاء الغرفة الصغيرة.. ويا لها من صرخة حنونة من فم الوالدة تنهيني عن أكل تلك القطعة من الكيك وشرب كوب الحليب قبل تناول وجبة الغداء.. لأنه حسب توقعات أُمي ستسد نفسي عن وجبة الغداء.. بينما توقعاتي.. أن قطعة الكيك هذه الذ وأطيب من "مطبق سمك" أو "مجبوس لحم" .. لكنني كنت عنيدة ومتمردة ورأسي يابس.. وكأنني الآن بتذكري أشعر بلذة هذه الكيكة وأشاهد بوضوح تشكيلات بخار الحليب الساخن.. ولكنني لا أتذكر شيئاً عن وجبة الغداء!!

يأتيني الآن صوت - بوطبيلة- في ليالي رمضان الكريم، ينادي بصوت عالٍ مبحوح ممزوج بشيء من الحنين (يا نايمين.. السحور) وهو يضرب بقوة على

طبلته كي ينبه أهل الفريج لدخول موعد السحور... صاحباً بيده حمارة الهزيل
المسكين الذي اتعبه طول الليل. ليتناغم صوت أبو طنبيلة مع رنين الجرس المعلق
في رهبة حمارة.

أتذكر ليالي الشتاء الباردة... حيث كانت الأمطار تبدأ برذاذ خفيف قبل أن
تشتد... وكان منظر الماء بتساقطه الرتيب يجذب الأطفال الصغار للهو واللعب
تحت قطراته العذبة... كانت الفرحة ترسم على تلك الوجوه الصغيرة البريئة
فتبدأ الأفواه العطشى بترديد الأهازيج مثل .. (طق يا مطرطق.. بيتنا يديد..
مرزأما حديد).. يصاحب هذه الأهازيج الرقص والتفافز إما بالحوش أو في
الشارع - السكة- حتى تبتل ثيابهم وترتجف أبدانهم وتدور رؤوسهم الصغيرة
من الدوران حول أنفسهم.. وحين يشتد المطر أكثر وأكثر.. تخرج الأمهات فجأة
تبحثن عن الصغار! تختلط الأصوات.. كل أم بمناداتها، من تلوم، ومن تصرخ
بحنان، ومن تضرب برفق، وهكذا تتلون طرق العقاب في البيت حيث الإحساس
بالدشء والأمان والحب والحنان مهما كان العقاب شديدا... وغالباً ما يكون لوما
وضرباً خفيفاً يُضحك الصغار ولا يبكيهم..

أمام باب المخبز... تأتيني رائحة الخبز الخمير- خبز التتور- الذبل المزين
بحبات السمسم... بعد أن يعد الخباز للخمسة يناولني أقراص الخبز الساخنة..
أتحرك عائداً إلى البيت الذي لا يبعد حتى عشر خطوات عن المخبز.. أرفع
الأقراص بيدي الصغيرتين المطبقتين بقوة على حافة الأقراص.. أقربها من أنفي،
أتلذذ بشم رائحتها الطيبة التي تنفذ إلى معدتي قبل أنفاسي.. يا لها من رائحة
تستعبدني، لأبدأ بالتهام الفقاعات المحمصة التي تعلو وجه القرص الأول- هذا
ما سمحت به المسافة- والتي دالماً تغريني فأقضمها بأسناني بقوة وأتلذذ بأكلها
وكأنني ألتهم صحناً من الآيس كريم في وقتنا الحاضر.. ها هي والدتي تنتظرني
أمام باب البيت كالعادة تراقب حركاتي.. تتناول الخبز من يدي الصغيرتين وقبلة
الشكر تسبقها إلى خدي.. تبحث عن القرص الذي تنفت كل فقاعاته اللذيذة ثم
حشرته بذكاء طفولي بين إخوانه الأربعة حتى لا أحد يكتشف فعلتي وبالتالي
يعاقبني.. ولكن أمني تجد ذلك القرص المندس بين أقرانه.. تلتقطه بخفة..
وقبل أن يدخلني الخوف وترتجف أوصالي.. تفاجئني ابتسامتها الحانية.. ثم
ضحكتها العالية التي تريحني وتخفف توترتي .. تتركني وتذهب إلى المطبخ
أتنفس الصعداء!!

يا لتلك الذكريات الملتهبة بالحنين والموسومة بالشوق، المغلفة بالهفة، المزدانة
بالحب والألفة، المتدثرة بكل أنواع البساطة والعفوية والشفافية وقطرة الماضي..
لنوجه اليوم هذا السؤال إلى أبائنا - نحن أطفال الخمسينيات-:

هل لطفولتهم نفس هذا الوهج الوضاء وذاك البريق الأخاذ وتلك الجاذبية
القوية التي تشكل ملامح طفولتنا!!؟

نصوص

تكوين

بقلم: أفرح فهد الهندال
(الكويت)

الجدرانُ تَلزُ بالوحدة..

تتدلى السنة شقوقها أمام ضربات مطرقتك..

تلفظ مسماراً يعلّق الذكرى في ساعة الانتظار..

تتأملينه بين إصبعيك.. رأس فارغٍ ومسطحٍ .. طاعن بالوحشة.. كهذا

الجدارا

تقتربين من النافذة..

يرتمي حلمك المصوب على إطار نافذةٍ مقابلة لينعكس مموهاً
بالمسافة، تحديقين بالمشهد الذي تراقبينه كل مساء.. إطار معلق بثبات
على المبنى الآخر..

خلفيته جدارٌ ينبض بظلالٍ متعاقبين ممتدين لعجوزين.. تعزف
شمعة قريبة منهما مقطوعة حزينة.. لصورة صبي معلقة وفي زاويتها
شريطة سوداء..

محاكاة المشهد.. كان دافعك لتكوين هذه اللوحة..

حيلة ابتدعتها لتستحضر الغائبين في مهبّ الغربة.. متأنية تنتشلين
من الصندوق.. مؤونة الأمسيات الباردة.. صورة صورة..

لكن.. من يجرؤ على إشعال جذوة الخمسين لامرأة ما تزال تحتفظ
ببيومية معلقة ماتت أرقامها منذ عشرة أعوام عند غصبة رحيل مفاجئ؟

بين الورقة المتأرجحة الصفراء والصورة ينبّ قهرك: "قد شُطِبَ من قيد قلبك.. أعلم ذلك! فالقائمة لا تتسع لاسم تركته للسنين.."

لا ريب أن الزمن كان كافياً لشحن حافتيّ المقص الذي جرّد الجسد من المكان البعيد والأفراد والأثاث.. ليختزل مفارق الطرق..

تتقهقر خطواتك حتى لحظة شلل، صورة أخرى وشجن ممّوه بالعتاب: "يااه للغربة هل أخذتك مني أم نسيّت رائحة أمك!" شهقاتك مسموعة.. فجوات المسامير تشربتها ونزّت بها جارقة غراساً كثيرة تحفل بها الجدران المجاورة لك.. لن يكذبك أحد لو قلت احتضنك وبالحنين والأسى بلّل ثيابك!

كان المقص ماهراً جداً في حياكة تذاكر حضورهما.. تضمين الجسدين.. تزرعين خلفهما بياض الحضور.. وأمنية التجلي..

يحاول أن يحفرها المسمار عميقاً في الذاكرة.. الشروخ ترسم على جدارك اللا.. ترتجف أمام عالم مؤطر شكلته القصاصات..

طرقات الباب تقرر جرس اليقظة.. تسقطين المطرقة.. تنكفي الصورة على وجهها وأنت تفتحين الباب.. لشمعة مضاءة يمكنها احتضان ظل ثالث.



ولتحي الحرية

بقلم: فردريك بسّا (*)

ترجمة: محمد بنعبود

(المغرب)

كان ثمة شمس وريح تكنس الميناء. وإذن فقد فتحت عيني وانصرفت.
كان ثمة شراع مستدير ينتفخ ويصفق مع كل هبة ريح. ابتسمت فوقه،
شاهدت طيوراً بيضاء تمبر السماء الملبدة بغيوم كثيفة. قدم نثار ماء
مالح ليلا مس محياي كما كان يفعل عندما كنت طفلاً. ثم شاهدت
سمكات سبح أمام هيكل الزورق، واعتقد حتى أنه كان ثمة دلفين.
وإذن فقد بكيت.

أحسست بجناحين ينبتان فيّ، فحلقتُ، حلقت طويلاً وسط طيور
بحرية ضخمة كانت عائدة إلى بلادها الأصلية. حدقتني بنظرة غريبة
غير أنها تركتني أقوم برحلتني.

عندما أصبحت السماء حبراً صينياً، حملت الرحال فوق جزيرة
يعيش عليها أناس عراة. أقبلت نحوي امرأة. نظرتها كنظرة آلهة وعلى
شفتيها ابتسامة فاتنة. اعتقد أنني تكست بصري. كنت نسيت بأنني
رجل.

* كاتب فرنسي

سمعت باباً تُصرُّ وأصواتاً مختنقة، ثم لا شيء.

اعترتني قشعريرة، قشعريرة قوية.

انطلقت وسط الغابة متبوعاً بكلاب وحشية. شاهدت جدولاً فغطست في المياه الصافية ساداً عيني، مشمولاً بالدفء وبالسعادة. راقبتني سمكة صغيرة. حكيت لها حكاية، ليست حكايتي لا، فقط حكاية ساحرات يأتين ليلاً ليرسمن أحلاماً لأطفال سعداء.

سمعت دمدمة تكاد تكون غير بشرية، لكنني اعتقد أن الأمر كان يتعلق بصوت امرأة.

انصرفت السمكة، بضربة ذيل واحدة، نحو شواطئ أخرى. كم كانت جميلة سمكتي تلك

وإذن، فقد خرجت من الماء عند المكان الذي يقر فيه قرار الجدول على شواطئ رحيبة وداثلة، مرملة وصخورها مستديرة.

كانت حورية بحر تنشد لحناً سبق لي أن سمعته يوماً عندما كنت نائماً في ظل شجرة أثل. شاهدتني هي أيضاً فابتسمت لي. لمعت عيناها الكبيرتان. كان عنقها محاطاً بلون أزرق بحري.

في هذه اللحظة سمعت صياحاً: (ولتحي الحرية!)، ثم هزيم رعد قوي، لكنها لم تمطر. هنا، الرعد يدوي باستمرار.

فرت وسط النهر ولم أرها بعد ذلك أبداً، حورية البحر.

آنذاك سلكت الطريق الملتوي على طول التلة المحفوفة بشجيرات الزعرور والرمان المزهرة. كانت رائحة عشب مقطوع لتوه تعطر الطريق الذي تسد أفعه، بعيداً، شجيرات قسطل عتيقة. أمسكت في يدي بورقة ذابلة شممتها طويلاً وقذفت بها في الهواء. مرت عبر النافذة الصغيرة، ثم لم أر أي شيء آخر.

على قمة جبل، نثر الثلج على الزهور وشجيرات العليق حياته الفضية.

(ولتحي الحرية)، ثم هزيم رعد جديد.

احسست أنني بردان، لكنني لم أنبس بكلمة.

من أعلى الجبل تبدو غابة ضخمة تنتشر في الوادي المشقوق بجداول، وأبعد من ذلك قطعان جمال تتوجه نحو واحة مجهولة.

أخذت طريق الواحة الضائعة، فضعت، بالطبع كانت الطريق معلّمة بهياكل عظمية مقلقة وبصمت رهيب. تابعت طريقي. الصحراء شاسعة للغاية.

كانت الرمال المحرقة تصبح فوق الاحتمال، وكانت حصة الماء التي أحملها تستترف منذرة بالخطر.

كنت وحيداً في الصحراء.

شاهدت ماء، بركة، هي بركة بالفعل. عدوت معتمداً إلى قواري الأخيرة، دون أن ألتفت. كنت أبدو قدماً فقط. كنت عطشاناً، واعتقد أنني كنت أرتعش. بالطبع، لم يكن ثمة شيء غير سراب قاس. هيكل عظمي قديم لفرس ممدد. هنا انتهت إلى أن أصابع قدمي تؤلمني كما لو أن زهور الرمل تمتص دمي.

في هذه اللحظة اكتشفت إلى جانبي رجلاً يلبس لا شيء. مد يده نحوي وابتسم لي. لولاه لكنت مت في الصحراء. كان شاعراً على ما اعتقد. أراني منزلاً أبيض بدون باب، كان يخفيه طي قميصه الأبيض المبقع بالأحمر. أمام باب المنزل خمسة أطفال يتسمون كملائكة، ثم نام مطولاً.

في أحلامي صحت: (ولتحي الحرية)، ثم هزيم رعد دائماً، دون مطر.

كانت الساعة تشير إلى الساعة.

تكون الساعة دائماً الساعة عندما تنتهي رحلتي.

واذن، فإنني أستيقظ وأفتح الباب الذي ينزلق وأخذ طبقتي. باب صغير

أمر محزن. وقریباً لن يعود لي ورق.

من فضلكم، مكنوني من بعض الورق أو افتحوا هذا الباب الكبير، فأنا أريد أن

أعود إلى بيتي مع كل أصدقائي.

طائرة ورق، عليه خريشات كلمات، تعب الساحة، تلامس البرج المعدني الصغير وتحتك بالجدران الصخرية الضخمة وتستدير فوق الأسلاك الشائكة، ثم تهوي على الطريق التي تقود إلى سانتيكو. رأيته تسقط على قارعة الطريق المبلل، وانتظرت معجزة. لم تحصل معجزة. سحقته شاحنة عسكرية دون حتى أن تنتبه إليها. اختفت طائرة الورق محمولة بتيار الخندق في رحلة جديدة.

ذات ثلاثاء من آخر شهر ديسمبر، حلقت الطائرة بجلال. لكن الريح، ذاك اليوم، كانت قد غيرت اتجاهها. عندما عبرت الساحة أسقطتها هبة داخل الأسوار العظيمة. حطت ببطء على الجزمة الملمعة لرجل قبعته العسكرية معتمرة بعناية نُبتت عينان سوداوان على النافذة التي حلقت منها الطائرة.

بعد ذلك بقليل انفتح الباب الكبير، ليس الصغير، ولم تكن الساعة تشير إلى السابعة. للمرة الأخيرة.

في الساحة كانت تسع: (ولتحي الحرية)، متبوعة بسلسلة هزيم رعد برالحة البارود.

في هذه اللحظة انطلقت طائرة ورقية أخرى في سماء حرية، من نافذة صغيرة أخرى، للقيام برحلة جديدة.

منذئذ، ألقمت طائرات ورقية كثيرة، وأيضاً سمع هزيم رعد مكثف.

لا تنسوا أبداً صنع طائرات ورقية.

قصّة

صباح (قباري) المنور

محمد عطية محمود
(مصر)

كلل صباح، ترتقي . في مواجهتي، تحت الكوبري . سلم كابينة
سيارتي.. تتسلق مقدمتها العالية.. تمسح الندى عن الزجاج.. تطوقه..
تتأمل انعكاس وجهك عليه، بشعر لحيتك المتفول، الذي لم تحلقه منذ
العيد الفائت، وطاقيتك الصوفية الوحيدة، التي ورثتها عن أبيك. تشد
عروق رقبتك.. تتأملها ؛ فيبدو لون بشرتك الحقيقي، الأبيض.. تتحسس
منابت الشعر في زاوية التقاء صدغك برقبتك.. تهersh شعر لحيتك، ثم
تمتد يدك لتحنوتها من أسفل. تضم شفتيك للداخل ؛ فيتهدل شاربك
كثيفا، متشابكا مع شعر الذقن النائي..

من مقعدي على باب مقهانا، بسيجارة في فمي، وكوب الشاي الساخن
في يدي، أناديك بين لحظة وأخرى:
يا قباري.. الشاي قرب يبرد..

تنزع وجهك من الزجاج.. تهز رأسك، ثم تعود إلى ما كنت عليه.
دائما تسبقني إلى السيارة، بل هي التي تسبقني إليك ؛ فهي تنام في
حضانك تحت بيتك، كما أنك لا تنام قبل أن تمارس عليها طقوس فراغها

من حملتها اليومية.. تكنس أرضية صندوقها من بقايا ما نقله سويًا من الميناء إلى الشون، ثم تعود إلى المقهى فارغين، في انتظار لشحنات أخرى قد تأتي اليوم أو غدا، أو ترهننا في انتظارها لأيام لا تغادر فيها المقهى.. تغسل العجل والأجناب مما علق بهم من أوحال.. تلمّع كراسي الكابينة . التي أجريننا عليها تصليحات، بعد سنين لم تمهلي أفساط السيارة الموجعة من عملها . تغسل أرضيتها ..تنظف أبوابها من الداخل .. ترش فيها المعطر، قبل أن تغلقها و تصعد لتنام، وأحيانًا تنام فيها من شدة التعب، ثم تسبقني بها . أيضا . إلى هنا .. تحت الكوبري.

أعود فأناديك:

. يا قبّارى.. الشاي ”تلج“

تقفز، بعد أن صارت الكابينة بزجاجها، تضوي في ضوء الشمس، التي انبسطت على نصف الكوبري، بقامتك القصيرة، وعينيك الشاخصتين داخل المقهى، و جسمك يتنطط على الأرض كالكرة المطاط. تشد حزام ال (جاكيت) ال (ووتر بروف)، الذي اشتريته من البّخار السوري، الذي جاء على العبّارة التي شحنّا عليها برتقالاً ؛ ليقيك لساعات ليل الميناء البارد.

و بخطوات سريعة، تعبر الشارع.. تقفز على الرصيف.. تلج المقهى.. تسحب كرسيًا آخر، وتضعه أمامك.. تفرد عليه رجليك . في ظل ابتسامتي الراضية . فيباغتك صوت أحد المارين من معارفك أمام المقهى:

. صبح.. يا ولا .. يا قبّارى.

فتحدجه بنظرة مفعمة بالفيظ، وتشيح بوجهك عنه، ولا ترد، وتشفط كوب الشاي البارد، و تتحمس جريدتك التي لم تفتح صفحاتها بعد، و تنادي على صبي المقهى:

. شاي ”ثاني“ يا بني.. ”شايك“ ”متلج“ .

فيرد عليك بمرح و صوت عال:

. حاضر يا بورة.. يا أستاذ ااذ بورة.

تشر أنه يدللك، و يستبعد أنه يسخر منك ؛ فتفك تكشيرتك الصباحية..
تضع سبابتك و إبهامك الشمال، على شق وجهك الشمال، و تتكيء بكوعك على
المنضدة.. تتأمل أصابع يمينك الغليظة، المتشعبة بلون الشحم و(الجاز)، و تفوح
منها رائحتهما مختلطة برائحة المنظف.. تمسح يدك في جنبك، و تنظر إلى
شبه متحفز:

”على فين النهاردة يا سطى“ ؟

امط شفتي، مع هزة من رأسي، و نظرة محايدة أداري بها بسمتي ؛ فتبادرني:
”أنت نسيت ”يا سطى“ ؟.. أنا أقول لك.. عندنا مركب (...)
فأضحك، و تنتشي و أنت تعدل ياقة قميصك المطوية تحت ياقة ال (جاكيت)،
و يندلع صوتك متمثلاً فراغ الصبر، أسياناً، على صنبى المقهى:
الشاي يا بني.. عندنا شغل.

يسرح بصرك نحو جامع ”سيدي القباري“ ؛ فتغشيش عيناك، و يهتز رأسك،
و توليتني جانبه المعتم، و ترتخي رجلاك عن الكرسي.. ينحدر جسمك للأمام
باتكاء يسراك على فخذك.. أكيد تتذكر أباك، خادم الجامع و شيخه الاحتياطي،
أو ربما تذكرت الورقة الصفراء المعلقة على حائط حجرة أمك، تشهد بأنك قد
أنهيت تعليمك فوق المتوسط منذ سنين، لم تعد تذكر عددها، أو أشياء أخرى لم
تحدثني عنها بعد...

أراك تالهاً، و لا أنبس بكلمة.. هكذا تعودت أن أتركك مع نفسك.

يتعالى صوت قطع (الدومينو).. تفرقع على ترابيزات المقهى، مع أصوات زملاء
المقهى اللاعبين، المنتظرين مثلنا لبدء الشغل ؛ فتحاول أن ترتد من وحدتك..

تقوم نصف(قومة).. تنظر نحوهم ؛ فينادونك، و أنت تدفع مشطي قدميك في
فردتي حذاءك المنعولتين، و يعاودون النداء صائحين:

.دورك يا قبّارى...

يتميز صوت من بينهم يقول:

” يا خوفي من حساباتك اللي ما تخرش المية“ .

دائما ما يرجعون إليك في حسابات عملهم ؛ فليدبك .في عقلك .دفتر لعدد
نقلات كل سيارة ؛ فأنت تعرف كميات الشحن، و بحسابك الدقيق تعرف من
منهم سوف ينال نصيبا أكثر، بعد دورات النقل المتتابة.. أنا أيضا لا اثق إلا في
حساباتك.

تغالب صفحة وجهك بسمه، تتمكن منك.. تفتش ملامحك، ثم تعود
لتحزمها داخلك .هكذا أحسك .و تقوم.. تدخل كامل قدميك بلهوجة في الحذاء،
و تخطو داخل المقهى تاركا إياي و جريدتك المطوية بجانبى.. أحاول فك حروف
عناوينها، و أنت تغني بصوت مسموع؛

. صباح النور على عيونك يا

تكاد تصطدم بصبي المقهى، القادم حاملا شايك الساخن ؛ فتتوقف.. تتناول
منه الكوب ، و تلتفت نحوي باسمأ.

الرجل الذي يتلاشى

بقلم: جمال مشاعل
(الإمارات العربية المتحدة)

مثل انطفاء عود الثقاب غارت ابتسامته وتلاشت، أطبق سماعة الهاتف وثنى رقبته لينام خده على ظهر كفه ويرتاح دقائقه على يلملم الألم الذي استباح جسده وينفثه مرة واحدة من كل مساماته .. ولكن أترأه يستطيع ١٩

يقلب نظره في أركان غرفته القديمة، بين جدرانها التي تضيق حتى تكاد تخنقه ١.

ينهض متثاقلاً، قدماء كما لو تملأن شظايا حجر بازلتني، ظهره ينوء بأحمال ليست مرئية، بصعوبة يفتح النافذة، يستنشق هواء ملوثاً تنفثه عوادم السيارات المتزاحمة التي يطارد بعضها بعضاً، كأنها تشارك في فيلم بوليسي ١.

برودة الجو، وصفرة أوراق بعض الأشجار وتناثرها، وعري بعضها الآخر من الأوراق. أشعرته وكأن فصل الخريف قد انتصف.

يا لطيف من هذا الفصل المحير! منذ صفري وأنا لا أرتاح لأيامه وطبيعته البائسة بثيابها الباهتة. إنه خريف، وصمت هنيئة ليصفه، ثم عاد يكرر الكلمة: خريف .. خريف .. خريف البطريق، عاد لصمته متسائلاً: من أين قفز إلى ذهني هذا العنوان ١١٩ وهل كان جابرييل غارسيا ماركيز يريد في روايته (خريف

البطريق (إن يقول: إن لكل حياة خريفها ١٩.

يتمتم وهو يدور في بوتقة أفكاره، ثم يلتقط شفته السفلى بين أسنانه ويتساءل وجلاً: هل بدأ خريف حياتي دون سابق إنذار ١٩.

كان عبد الحفيظ يخطط بحذر للقادم من أيامه، يمسك وريقة صغيرة، يكتب عليها الخطوات التي عليه تنفيذها حتى لا يهبط إلى مادون خط الفضل ١).

آماله لم تعد فسيحة، هو يعرف نفسه واقفاً على شفا حضرة، عيناً بعين هو والدمار الذي يهدد مستقبله. يكره الدمار بأشكاله، ولا يحتمل أكثر من عاصفة تنقض على البحيرة الراكدة، لكنه والحال هذه يحلم به إيجابياً، يريد دماراً للعنة التي تسدل ستارها على حياته.

يمر أمام المرأة بمشيته المتثاقلة وهو عائد إلى كرسيه فيفاجئه وجهه المتجهم تعكسه المرأة. يهز رأسه ويسخر من ذاته: الله .. الله .. لم كل هذا التفاؤل ١٩

تختلط كلماته المتهكمة بالغبار التي لا تبرح عائدة إلى المنزل مهما حاول أن يحافظ على نظافته. تلتصق الكلمات بالغبار وهي ترسل الحزن في أرجاء المكان.

يعود إلى أزماته، يريد أن يدير الأزمة المدمرة بدقة حتى لا تدمر جوانب مضيئة في حياته، على قلة الجوانب المضيئة، ولكن مرة أخرى: هل يستطيع أن يرسم معابر وممرات الأزمة بعناية فائقة كما يتخيل ١٩

يقترّب من أريكته، يرتمي عليها، وهو يتأمل الهاتف الأخرس الهاجع فوق منضدة صغيرة ليست مرتفعة، جني صغير يرسل رثينه الذي أضحي نادراً الأمل في نفسه حين يملأ المكان وعبر سماعته تنهال الأخبار بعجوها وبجرها.

أخبار صحفية .. أخبار إذاعية .. أخبار هاتفية ولا شيء يسرّ الخاطر، كلها مرّة، والأكثر مرارة ما وصل إلى النهر المحاذي للمدينة، شريان حياتها؛ فقد شحت

مياهه في الأعوام الخالية، وحين أوشك على الفيضان في موسم هذا العام حذروا
من أن مياهه ملوثة!! من الفاعل ١٩.. لا أحد يدري!!

ضم يده في جيبه ثم أخرجها خاوية بلا آمال. عناوينه كلها ضاعت، حتى
هاتفه النقال المستعمل ذو النوع الرديء ضاع أو سرق .

لم يكن يدري أن كل تلك الأحداث سوف تحدث مرة واحدة، ولكنها حدثت،
ولا يريد لأحد أن يسأله: كيف؟ أو لماذا؟، ولا متى ؟. هو يذكر ذلك كله ولكنه لا
يريد أن يتذكرها هي بواذر انقلاب حقيقي يحدث بدقة شديدة ، بلا مخططات.

. بألم يتوسل: الله يرضى عليكم لا تفهموني خطأ .. أقصد بالانقلاب تغييراً
كاملاً وجذرياً في حياتي البائسة، ولكن هل سيكون انقلاباً يطول الزوايا المظلمة
فحسب؟

دون تركيز تنقر أصابعه أزرار الهاتف، ويأتيه الصوت من بعيد: نعم .. نعم

ودون مقدمات أو تحية طيبة .. هنا مكافحة الحشرات ماذا تريد ؟

. من فضلكم .. عناكب، صراصير .. بعض الزواحف .. حشرات طائرة .. أزيز و...

تبسط نفوذها على جزء من مكتبي، تنقرسني، أخشى سمومها، يقشعر بدني من
أشكالها، ومن ملمسها المقزز، إن لم تساعدوني قد أضعف وأهرب من المكتب أو ربما
أقترب عملاً لا تحمد عقباه .. أرجوكم أنقذوني فأنا رجل سلام ووليام و....

توت .. توتوت .. توتوتوتوت .. دون أن يرد أحد توالى الإشارات متقطعة معلنة
انقطاع الاتصال.!

. القضية أكبر من أن اتناساها أو أسيح بوجهي عنها، هل أستهيئ بزحف هذه
الجموع من الفئات الضالة والضئيلة؟، ألم تنخر الديدان الصغيرة منسأة نبينا
سليمان بن داود عليه السلام حتى خرّ فعلمت الجن عندئذ أنه مات؟.

أعاد الاتصال بجدة فجاءه الصوت نفسه، ودون أن يتخلى عن الغضب الذي
لحق به، وبإصرار كان رده ساخطاً : ربما تعرفونني أنتم أيها الصغار، أريد أمين
قسم مكافحة الحشرات .

دون جواب أيضاً توالى الإشارات المتقطعة كما لو كانت تتحداه أو تسخر منه !
جذب نفساً عميقاً من سيكارته وهو يحاول عبثاً أن يطرد اليأس والاستسلام،
ثم همس لنفسه: الحمد لله أني لم أطفئ مروحة سقف المكتب وهي كفيلة بأن
تهزم العناكب من السقف، وبأقي الحشرات خطرهما محدود .

عاد ليتأمل الشارع من نافذة منزله التي مازالت مشرعة، كانت السماء ملبدة
وكثيية. عيناه ترقبان حركة ليست اعتيادية على الطريق، كان يرى كثيراً من
الوجوه الضبابية التي لم يألفها سابقاً.. كل ما يراه يدعو للفتيان.. بوادر هدوء
ينذر بالعاصفة. عاد يفرك جبينه بيده وقد انتابه صداع هظيع.. الدنيا تدور أمام
عينيه...وينهار.

شموع سورية.. تضيء الليلة الأدبية في رابطة الأدباء

هند البلوشي - الوطن

العربي للفراسي بعد أن تناولت أعمالنا الدراسات العليا بالجامعات العربية سواء بحضور سفير الجمهورية العربية السورية علي عبد الكريم، ونخبة من الأدباء والمثقفين والإعلاميين، وبتراعية صندوق اتحاد المصارف لدعم الإبداع، استهلّت رابطة الأدباء موسمها الثقافي بليلة أدبية سورية، قدمها الشاعر مازن النجار وشارك بها كل من القاصة سوزان خواتمي، والقاص عبد الرحمن حلاق، والكاتبة والإعلامية نسرين طرابلسي وسط إقبال جماهيري كثيف.

بدأت الليلة مع سوزان خواتمي التي قرأت قصة حملت عنوان "أختي قادمة من فنزويلا"، وتحدثت عن معاناة امرأة مع زوج ميت عاطفياً، تخاطبه وتبوح له بما تشعر به ناحيته، وهو نائم لا يسمعها. ثم انتقل عبدالرحمن حلاق إلى هم إنساني من نوع آخر، في مقطع من رواية "قلاع ضامرة" تحدثت عن فترة مهمة في تاريخ سورية، ربما غابت عن خيال المبدعين فلم تذكر إلا نادراً حيث جاءت خلال فترة الثمانينات من القرن الماضي مصورة معاناة الأكراد في سورية. وكان مسك الختام مع الإعلامية والكاتبة نسرين طرابلسي بأدائها المسرحي الرائع الذي أخرج الجمهور من جو الأمسيات الكلاسيكية، إلى جو جديد جعلهم يمشون تفاصيل قصة "قضية خاسرة" لحظة بلحظة، وكلمة بكلمة، منذ بداية شكواها إلى الجار، وحتى قتلها للقول المناق عديم الإحساس وفي نهاية الأمسية أشادت الأدبية "ليلى العثمان" بأداء نسرين طرابلسي واصفة أدائها بـ "هكذا تقرأ القصص وفي لقاء «الوطن» مع القاصة سوزان خواتمي التي بدورها أكدت قوة تحيزها للمرأة وقضاياها وهمومها لافتة إلى أن المرأة هي الأقدر على التعبير عن

همومها مشيرة إلى أن هناك جيلا صاعدا من المبدعين والمبدعات يثبت نفسه وبقوة على الساحة تتفاعل به وبوجوده. أما القاص عبدالرحمن حلاق فقد بشر القراء بصدور روايته " قلاع ضامرة " وتوفرها في معرض الكتاب المقبل مؤكداً على أن القارئ هو أساس أفكاره التي تنبع لتترجم إلى كلمات وحروف يخطها على أوراقه، ولكنه في ذات الوقت يرضي كبرياء الكاتب بداخله ويعبر عما يجول في خاطره دون خجل أو خوف وعبرت الإعلامية نسرين طرابلسي عن روعة إحساسها وسعادتها البالغة برؤيتها تلك النظرات الرائعة في عيون الجمهور الذي تنوق نصها ببصره وسمعه مشيرة إلى شعورها بالراحة عند رؤيتها ثمرة جهودها التي بذلت في كتابة نصها ليخرج للنور بشكل متقن، كما شكرت طرابلسي رابطة الأدباء لاستضافتها للمرة الأولى ككاتبة معربة عن شعورها بالفرح الشديد لذلك مؤكدة على أنها كانت ومازالت منذ ١٥ عاماً تخدم الكويت إعلامياً ولن تتوانى عن خدمتها أدبياً. أما الشاعر مازن النجار فقد أبدى سعادته بالألمسية التي قدمها ولاقت نجاحاً وإقبالاً كبيراً من الجمهور واصفاً قصة سوزان خواتمي بأنها " ذات عمق ودلالات مشيرة إلى أن "عبدالرحمن حلاق" عبر عن حقبة زمنية مهمة في تاريخ سورية لافتاً إلى أن "نسرين طرابلسي" تميزت بالأداء والإلقاء الجميل

صلاح فضل في رابطة الأدباء: الشعر بخير.. ولست نادماً على المشاركة في "أمير الشعراء"

مهذب نصر - النهار

من ديوانية رابطة الأدباء حاول الناقد الكبير د. صلاح فضل أن يبعث برسالة طمأنة إلى محبي الشعر والمهمومين بمستقبله المضرب ملخصها أن «الشعر مازال بخير.. على عكس ما يروج المتشائمون، وإن «زمن الرواية» لا يلغي الحاجة إلى جماليات القصيدة. كما دافع في هذه الأمسية الأدبية . التي عقدت يوم الثلاثاء الماضي . عن مشاركته في مسابقة أمير الشعراء التي أثارت جدلاً واسعاً، ومن المعروف أن د. صلاح فضل كان قد تعرض لبعض الانتقاد بسبب مشاركته التحكيمية في هذه المسابقة وهو ما كان موضوع أحد الاستفسارات التي وجهت إليه في ختام الندوة.

بدأت الندوة بتقديم الدكتور عباس الحداد أستاذ مساعد اللغة العربية في كلية التربية الأساسية الذي نوه بإسهامات د. صلاح فضل في مجالي النقد والدراسات الأدبية وأعلن أنه سوف يخصص هذه الندوة للحديث عن الشعر المعاصر.

على مدى ما يقارب الساعة قدم فضل ثلاثة محاور استهلها بالإشارة إلى التحولات الجذرية التي شهدتها الشعر المعاصر وفي تغير أنماط القول الشعري وما يضمه المستقبل بالنسبة للشعر، وبعد توضيحه للدور الوظيفي للشعر في بعث اللغة وحيويتها، وفي إشعاله طاقة الخيال الخلاق والرقى بالفرائز الإنسانية، استجلى فضل منعطفات التحول الشعري على مدى القرن الفائت موضحاً أربع مراحل: الأولى هي مرحلة الإحياء والبعث التي مثلها البارودي وشوقي والنهاسي والرصافي ثم مرحلة الشعر الرومانسي التي مثلها شعراء

الديوان كالعقاد والمازني والمهجرين بزعامة جبران وإيليا أبي ماضي وخليل نعيمة، وأبولو التي ضمت إبراهيم ناجي وأحمد زكي أبوشادي.. ثم توقف عند منتصف القرن في مرحلة الشعر الحر التي اشتعلت حرائقها بالعراق وترددت أصداؤها في لبنان ومصر، ومثلت انقلابا عنيقا في الذائقة العربية.

أوضح فضل أن هذه الانقلابات الشعرية انجزت في عقود قليلة لا تتجاوز عمر الشخص الواحد في حين استغرقت في أوروبا قرونا كاملة. ولم تلبث أن جاءت قصيدة النثر التي تمثل قوة الأجيال الشابة فهي ثورة الاختلاف الجوهرية التي تمثل قطعة مع التراث الشعري.

كما بين صلاح فضل أن جزءا من مشكلة استيعاب هذه التغيرات الحادة في الذائقة الشعرية يعود إلى طبيعة الدور الذي تقوم به المؤسسات التعليمية والتربويون في المدارس والجامعات غير قادرين على هضمها ويعتبرونها تحديثا مضطرا. وهكذا برأيه ينشأ توتر في الذائقة العربية التي تسعى المؤسسة التعليمية إلى تثبيتها ويسعى الواقع الإبداعي لتسريعها.

جماليات التوافق..

وجماليات الاختلاف

وهي محاولة للتوفيق جاء المحور الثاني للمحاضرة حيث حدد د فضل نوعين من الجماليات : جماليات التوافق وجماليات الاختلاف معتبرا أن غالبية الناس تميل إلى التنوع الأول، كما أن عددا من الناس يتمكنون على النقيض من تذوق ما لم تألفه ذائقتهم الجمالية. وبالطريقة نفسها ذهب إلى تقسيم « الشعرية » إلى شعرية تنغيا نوعا من التواصل مع الجمهور. هو برأيه ضرورة و شعرية تنغيا تجارب جديدة تفجر أنواعا محدثة من الجماليات مبينا أن الحياة الثقافية تحتل النمطين، كما تتسع الشهية لألوان متباينة من الطعام. وعاد فضل إلى قصيدة النثر موضحا أن الذائقة جنح إلى الشعر التقليدي بينما يظل النثر

رافدا طليعيا غير أنه حمل ضمنا على الكثيرين من شعراء قصيدة النثر معتبرا أن نماذجهم لا تحقق الشروط الشعرية لأن الإبداع في لا حماية له فهي بحسب تعبيره «عارية وصعبة» ولا يتمكن منها إلا قلة من الشعراء أمثال قاسم حداد (الذي كان حاضرا بالأمسية).

«أمير الشعراء» أعاد الثقة في الشعر

انتهز صلاح فضل الفرصة ليدافع عن مشاركته في مسابقة «أمير الشعراء»، وقال إنه لم يكن راضيا عن التسمية مفضلا عليها «أمير الشعراء الشباب» وأن مشاركته جاءت بعد التأكيد على أن المشاركين هم من شباب المبدعين، ودافع فضل عن فكرة «الترابية» في الشعر معتبرا أن وظيفة الناقد الأساسية هي التمييز بين «طبقات الشعراء» ومراتبهم قائلا «إننا نحارب الطبقات في المجتمع وندافع عنها في الشعر.. وسبحان موزع المواهب والعبقريات».

وعبر فضل عن سعادته بعدد الذين شاركوا في المسابقة والذين بلغوا خمسة آلاف شاعر كما أن جمهور المشاركين من المشاهدين على الفضائيات قد بلغوا الملايين. وأشاد فضل بغلبة الروح القومية على القصائد، تلك الروح التي باتت موضع تشكيك من قبل الكثيرين، وهو ما جعلنا في النهاية نؤكد أن الشعر ما زال بخير.

سليمان الشطي،

الشعر ليس بخير تماما

على مدار ساعة أخرى كان الحوار بين د. فضل وعدد من الحضور من خلال طرح الأسئلة والتعليقات، التي افتتحها د. سليمان الشطي، والذي اعتبر أن الشعر ليس بخير تماما وأن المشكلة ربما لا تكمن في الشعر الملقى أو المسموع ولكنها واضحة في الشعر المقروء، فهذا النوع من الشعر الذي يحتاج إلى الأناة ما زال بعيدا عن المتلقي العربي، ومعه بالطبع عادة القراءة نفسها. وأجاب فضل

ان المشكلة تكمن في أن توقعاتنا أكبر من الواقع وإمكاناته كما أن القراءة تأثرت في انحسارها بانتشار وسائل أخرى.

ثم تحدث الشاعر قاسم حداد عن ضرورة التركيز على تغير الوظيفة الشعرية وإعادة النظر في اللغة ودورها، وبين أنه وأبناء جيله كانوا يتعرضون للهجوم بسبب حفاظهم باللغة غير أن ما يحدث الآن في نظره فيه إضعاف للغة والتعبير الشعري كشرطين جماليين. الدكتور عبد الله مهنا قدم تعقيبا أشار فيه إلى ارتباط حركات التجديد الشعري بالمجتمع وأن غالبية ما يكتب الآن في الولايات المتحدة وبريطانيا هو من الشعر النثري. ورد فضل أن التيار الأساسي للناققة الشعرية. في اعتقاده.

في الثقافات المختلفة إنما هو للشعر الموزون ذي الطابع الفني. أما الشاعر دخيل الخليفة فقد عارض الدكتور صلاح فضل في موقفه من «أمير الشعراء». وقال إن الزعم بأن المسابقة كانت للشباب يتعارض مع فوز كريم معتوق الذي يناهز عمره الخمسين كما عاتب د. فضل على مشاركته - وهو ناقد ذو ثقل - في لجنة دهمت الشعر التقليدي وقال «كيف وأنت الناقد المتمكن تشارك في لجنة تناصر الشعر من خلال الرسائل الهاتفية». وأجاب فضل بأنه لا عيب في المشاركة الجماهيرية وإن الشعر كان يُمتحن دائما من خلال الجمهور أما الشاعر كريم معتوق فهو في الخامسة والأربعين وهو في رايه سن شباب. تساءل أيضا الشاعر صلاح دبشة «إلى متى نظل صدى للآخر؟» ورد فضل بأننا لا بد أن نعتبر هذا الآخر جزءا من ثقافتنا ولا نعتبره «آخر لأننا شاركنا من قبل في صنع حضارته. شهد الأمسية عدد من الكتاب والمثقفين والصحفيين وأبناء الرابطة وضيوفها.

شعرية الأشكال وتححرر المخيلة العربية في محاضرة رابطة الأدباء قاسم حداد وأمين صالح تحدثا عن تجربتهما الإبداعية المشتركة

منال المكيمي - الجريدة

اقامت رابطة الأدباء محاضرة بعنوان «شعرية الأشكال، ألحانها الأدبيان الزائران من مملكة البحرين قاسم حداد وأمين صالح. وقدم المحاضرة الأديب إسماعيل فهد إسماعيل.

بدأ أمين صالح المحاضرة منطلقاً من نظرية سوزان برنار حول قصيدة النثر، متحدثاً عن النص المفتوح وتطور أشكال الشعرية العربية، وتطرق كذلك إلى تيارات أدبية ونقدية عديدة، تتصل بشعرية الأشكال وتؤرخ لها، كالسريالية على سبيل المثال والنص البصري المتمثل في السينما واللوحة التشكيلية، ومن بعده أسهب الشاعر قاسم حداد متحدثاً عن تجربته الخاصة حول النص المشترك، ومخالفة السائد والمألوف، مشيراً إلى أن تجربته مع أمين صالح تحمل خصوصيتها ووجهها المرتبطتين بلحظة انطلاقها، وقد كان بيان «موت الكورس» فاتحة التجربة وأولها، حيث كان نص البيان سابقاً لمراحل كثيرة، حتى إن لم ينشر إلا في فترة متأخرة، وأوضح حداد أن المخيلة تلعب دورها عند المبدع والمتلقي على حد سواء، كما أن المخيلة المتحررة من القيود والمنطلقة إلى آفاق أرحب ستحتفي بكل تأكيد بأية تجربة إبداعية جديدة، حتى إن كانت مخالفة للسائد والمألوف.

إسماعيل فهد إسماعيل

وكان الروائي إسماعيل فهد إسماعيل قد استهل كلمته مرحباً بالحضور وبالضييفين، كما أنه حيا الدماء الشابة بالرابطة وأثنى على أدائها كما أشاد بتفكيرها للأفضل ومن ثم أخذ يستعيد بذكريات لقاءه مع الضيفين في أوائل

السبعينيات وبعدها أخذ بالتعريف بهما إذ عُد قاسم حداد من الشعراء المشاكسين والمتمكنين من اللغة والمخلصين لقضايا الناس والشعر، فقد أصدر دواوين عديدة وله نحو ٢٢ كتاباً، ثم انتقل الى التعريف بالشاعر أمين صالح واعتبره مشاكساً آخر، ولا يستطيع المرء إلا أن يقرأ له ثلاث مرات حتى يستوعب ويهضم المواضيع التي يكتبها، كما أوضح جرائته بالتعامل مع قضايا الناس فدهع ثمنها، ولأمين صالح نحو ١٧ كتاباً، كما انه كتب القصص القصيرة والروايات والنصوص الدرامية مثل «نيران»، كما كتب نحو نصين مسرحيين، وله كتب نقدية للسينما منها «الوجه والظل».

مداخلات الحضور

فُتح باب النقاش فكانت مداخلات الحضور على النحو الآتي:

د.صلاح فضل شكر كلا الشاعرين وشبههما بالدرويشين اللذين يأخذان على عاتقهما حمل وإيصال الرسالة، وبهذا ينبغي الانحناء لهما، فعلى حد قوله، د.صلاح، إن الفن إذا لم يحررنا فسيفقد غايته وسماته، ولكنه أردف بسؤال هو «لماذا تفادى أمين صالح شعرية الموسيقى؟ هل ليتفادى زواج الموسيقى باللغة؟ مع أن روعة الشعرية هي التي تكون مقترنة بالموسيقى».

الرد على السؤال: أنا لم أتجاهل شعرية الموسيقى فقد كتبت عنها ولكن اختصاراً للوقت لم أذكرها، ثم أخذ يسرد ما كتبه عن شعرية الموسيقى وذكر أن الشعر موجود في كل مكان فلماذا نربطه فقط بالقصيدة؟

وأما الباحث د. توفيق الفيل فقد قدم مداخلته حول مضمون المحاضرة وقال

«هناك خلط بين كثير من الأشكال ومحاولة سلب الشعر العربي من تعابيره معللين أنه بدأ يفقد بعض مفرداته وذكر أن البعض لديه القدرة على التمييز بين الشعر والشعرية، كما ذكر أن الشعر يتمحور حوله كل الفنون وعندما تتحقق الشعرية بالثر لا نقول إن النثر شعراً. وضرب مثلاً أن العرب أطلقوا على القرآن الكريم في بداية نزوله شعراً وسحراً فالعرب لم يخلطوا بينه وبين النثر لأنهم

تأثروا به، لذلك دعا الى أن نفرق بين الشعر والنثر لأن كل نوع عليه أن يحافظ على ميزته.

التعقيب على المداخلة : الشعر ضرب من السحر وفي فترة نزول القرآن كان المجتمع لديه حساسية في تلك الفترة.

د. تركي المغيص ذكر أن المحاضرة تأتي في إطار فتح الحدود بين الأجناس الأدبية ونظرية شعرية الأشياء فالشعر يسيطر على كل شيء وعلى كل الأشكال كما قال الرسول صلى الله عليه وسلم «لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل حنينها» وقد ذكر ملاحظة لأمين صالح حول استشهاده بالشعراء الأجانب وعدم ذكره الأدباء العرب من أمثال أنسي الحاج، واسامة محفوظ، ونزار قباني؟

الرد على التعقيب: إن فتح الحدود بين الأجناس أسهل من فتحها بين الدول وهذه المسألة ضرب من الخيال الإبداعي ولا تشكل خطراً على بنية الأدب العربي عندما يجتهد الكاتب بنص مفتوح على نصوص أخرى لا يلغي الشعر، فرحابة الأدب والإبداع تكمن في تقبل الفنون الأخرى وطرح تجارب مختلفة.

سؤال آخر من الشاعر دخیل الخليفة: بالنسبة الى العمل المشترك الذي كتبه قاسم حداد مع أمين صالح، كيف يمكن أن نكتب نصاً مشتركاً؟ وهل يكفي التفاهم بين الأدبيين أم أن هناك حالات أخرى تستدعي كتابة النص؟

الرد على السؤال «النص المشترك وكيفية كتابته لا يمكن تفسيرها لأنها بالغة التعقيد، وبالنسبة الى التجربة المشتركة التي جمعتنا ربما تكون الظروف المتشابهة هي التي ساهمت في نجاحها كما أنها تجربة قد تعجب قارئها وقد لا تعجبه فإن لم تعجبه فلا ضير بذلك».

د. أحمد الربيعي قدم مداخلة حيث قال «نحن نتحدث في ظاهرة معقدة جداً وهي ظاهرة النص، أخفقت يا قاسم عندما تكلمت عن تقديس النص فلا عيب أن ينام أحد والنص بقرينه فإذا استطاع النص أن يساعد على بث الأمل في روح الإنسان فما الضير بعشق النص أو تقديره؟» وأضاف «المشكلة في النص الإبداعي أننا لا نعرف مع من نتعامل؟» والسؤال هل قاسم اليوم نفس الأمس وهل نصه

الذي يكتبه الآن نفس نص أمين بالأمس؟

الرد على سؤال د. أحمد الربيعي «أنا لا أقصد مصادرة حب الشخص للنص الأدبي بل أنا أقترح حكم النقد على الأدب، ولكن المشكلة حين يرى المبدع أن كلامه مقدس ولا يحتمل النقد فأنا -قاسم حداد- لست ضد تقديس النص من قبل القارئ».

الكتابة المشتركة

«اجتهاد وليست حكماً».

الزميل مهاب قدم مداخلة فحواها ان فكرة الشعرية قائمة وكأنها بلا تاريخ، والتقدير للمفكرة الشعرية جعل قاسم يعود الى النقيض؟

التعقيب على المداخلة «ان المفهوم النوعي للفنون له طاقة شعرية لا يمكن تجاهلها، وتاريخ النص المشترك الذي عُمِلَ تم التطرق إليه من جانب لأن النص المشترك يحوي تجارب لها صلة بالتاريخ العربي».

الفنانة التشكيلية ثريا البقصمي تقدمت بسؤال وقالت ما علاقة الفن التشكيلي بالنص؟ هل تعتقد ان الرسام يجب ان يتأثر بالنص ليحوّله إلى صورة ورسومات؟

الرد على سؤالها «الشعر هو ذريعة للرسام وهذا خطر، فالرسم ليس ذريعة للكتابة حيث إن هناك تجارب عربية بهذا المجال حققت إنجازات مذهلة، لكن الحاسة البصرية للثقافة العربية تكاد تكون مهملة لأن جذور الحاسة البصرية هي المخيلة والسينما تغذي مخيلة المبدع».

ختام المحاضرة أتحف قاسم حداد الحضور بقراءته قصيدتين: الأولى بعنوان «هو الحب» والثانية عنوانها «الأب».

والجدير بالذكر، ان اللجنة الثقافية يرابطة الأدياء قامت بتوزيع استبيان قبل ابتداء الندوة لتقييم النشاط المقام ضمن شهر التواصل العربي.

لمؤنة الخلاف للفتاوى الشكيلة الكويتية جابر الأحمـد



خطي السرّيع

حين ترى السماء سقفاً لبيتك والقمر مصباح غرفتك، حين ترى البحيرات
مرآتك والحقول حديقتك، حين ترى العاصفير فرقتك الموسيقية وملحنيات
الجمال معطياتك البيانّية والعالم بأسره أسرّتك.. ستدرك أن العالم عالمك.
المهم في ما تراه هو ما تتطلع إليه.



www.zain.com

زين . عالم جميل